

Ana Benda

Un destino de Dios  
La narrativa de Federico Peltzer

ISBN 987-9254-08-2

© Ana Benda, 2000.

© Tiago Biavez, abril de 2000.

Editorial TIAGO BIAVEZ

Hay una sed ardida de Dios:  
la de Federico Peltzer.

## INTRODUCCIÓN

El tema de esta investigación es la manifestación de Dios, por revelación u ocultamiento, en la narrativa de Federico Peltzer. Mi interés personal apunta a la temática religiosa, y la recurrencia de ésta en su obra es evidente. El tema de Dios es una constante desde la primera hasta la última de sus publicaciones, en la narrativa, en la poesía y aun en el ensayo. Su planteo en tal ámbito es un cuestionamiento permanente. La búsqueda de Dios asume en Peltzer la dimensión de una actitud metafísica poco frecuente, por su sinceridad y hondura, en la literatura argentina contemporánea.

La lectura de su obra completa sugiere otros temas quizá más evidentes: el del amor, la muerte, la soledad y los más estrictamente literarios: la presencia de lo quijotesco en su obra<sup>1</sup> o la recreación mitológica<sup>2</sup>. Respecto de los tres primeros, creo importante señalar que, a mi juicio, adquieren su verdadera dimensión en el cono de luz que la imagen de Dios proyecta sobre la concepción antropológica. No constituyen materia de este trabajo, pero resultarán tangencialmente tocados.

La temática religiosa es, por otra parte –con honrosas excepciones–, una ausencia en la crítica y la investigación literaria argentina, aunque no son pocos los autores que la tratan en profundidad, desde Bernárdez y Marechal hasta Sábato, por aludir sólo a los de este siglo. Peltzer, como crítico, dice:

"Novela y Dios son una dimensión más del enfrentamiento hombre-Dios. Cerrar el camino de Éste a la novela, por juguetes literarios es, por lo menos, ingenuo, porque es una mutilación, y todo miembro atrofiado tiende a compensarse." <sup>3</sup>

Delimito mi investigación al marco de la narrativa del autor, compuesta por diez obras en el momento de finalizar esta investigación<sup>4</sup>. Su único ensayo publicado, *El amor creación en la novela*<sup>5</sup>, será (especialmente para el tercer capítulo) un pilar de sustento de muchas afirmaciones de esta tesis, pero su género literario lo excluye de la materia de mi estudio. En cuanto a la poesía<sup>6</sup>, circunscribo su papel a confirmar lo que la narrativa formula. El planteo metodológico de mi trabajo determina esta exclusión.

Incluir la palabra poética del escritor argentino significaría partir del estudio de sus fuentes (Quevedo y Salinas, entre los más notables), como procedimiento análogo al observado respecto de la narrativa en el primer capítulo, lo cual diversificaría en exceso el enfoque y atentaría contra la unidad. Las citas de textos líricos son, sin embargo, reiteradas. El valor estético del verso de Peltzer y la unidad temática de su obra completa me invitan a frecuentarlo. Considero que esta solución me permite, por una parte, delimitar el área de la investigación, y, por otra, me da libre acceso a la totalidad de la obra del escritor argentino.

También interesa su "paratexto" vital y su marco generacional, que trazo en breves rasgos. Federico Jorge Marcelo Peltzer, nacido en Buenos Aires el 13 de

abril de 1924, casado, egresó como abogado de la Universidad de Buenos Aires (U.B.A.) en 1948. Secretario de Juzgado en 1949, Secretario de Cámara en 1955, Juez Nacional de Primera Instancia en lo Civil en 1958, Juez de la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Civil en 1973, se retiró voluntariamente de su actividad en 1975. Fue profesor de Derecho Civil en la Universidad Católica Argentina (U.C.A.) como adjunto del Dr. Guillermo A. Borda. Colaboró con el mismo en el Tratado de Derecho Civil Argentino, Parte General y Sucesiones<sup>7</sup>. Se desempeñó como profesor de Introducción a la Literatura, por más de veinte años, en la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador. Profesor de Introducción a la Literatura y de Literatura Española del Siglo de Oro en la Universidad Nacional de Mar del Plata, desde 1975 hasta 1988. Profesor de Literatura Española Moderna y Contemporánea en la Universidad Nacional de La Plata, desde 1984 hasta 1989. Profesor de Literatura Española del Siglo de Oro en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, desde 1985 hasta 1991.

Fue jurado del Premio Nacional de Literatura (tres veces), del Premio Municipal de Literatura (cinco veces), del Premio Emecé (tres veces), del Gran Premio del Sesquicentenario, del Premio Kennedy, del Fondo Nacional de las Artes (tres veces).

Ha dictado conferencias y cursos en casi todas las universidades del país. También en España, en 1966, invitado por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y en Bolivia, Cochabamba, donde dio un curso sobre Teoría de la Novela en el Centro Cultural de Portales.

Colaboró en las revistas Sur, Ficción, El Hogar, Esto es, Señales y en los diarios La Nación, La Prensa, El Día de La Plata, La Gaceta de Tucumán, La Capital de Rosario, y El Litoral de Santa Fe.

Es, desde 1983, miembro de la Academia Argentina de Letras<sup>8</sup>.

Enrique Anderson Imbert ubica a Peltzer entre los escritores argentinos nacidos entre 1915 y 1930:

"Uno de los fenómenos interesantes es la aparición, al final de la década del 50, de un grupo de narradores católicos que, sin desviarse de las creencias tradicionales, iluminan con cruda luz la condición pecadora del hombre y escriben con procedimientos experimentales (en la Argentina, por ejemplo, Dalmiro Sáenz, Hellen Ferro, Federico Peltzer, Bonifacio Lastra y otros)." <sup>9</sup> Alfredo Rubione, coincidiendo en lo cronológico y atendiendo al suceso histórico que los nuclea, dice:

"La llamada generación del cincuenta, nacida entre 1915 y 1930 o también mencionada como generación de 1955, conjunto de escritores nacidos entre 1920 y 1930, lleva, en la segunda denominación, no sólo el año en que comienzan a aparecer masivamente sus trabajos, sino también la referencia al acontecimiento político que es hito de la vida social argentina: la interrupción, por vía revolucionaria, de la segunda presidencia constitucional del gobierno del general Perón." <sup>10</sup>

Al nombrar a los integrantes de la generación cita a los siguientes:

"F. J. Solero, Héctor Álvarez (Murena), J. J. Manauta, Alberto Rodríguez (h.), Néstor Bondoni, Carlos Prelooker, David Viñas, J. Ardiles Gray, Diego R. Oxley, Beatriz Guido, Juan Carlos Ghiano, Adolfo Pérez Zelaschi, Rodolfo J. Walsh, Marco Denevi, Dalmiro Sáenz, Luis M. Lozzia, Valentín Fernando, Adolfo Jasca, David José Kohon, Federico Peltzer, Jorge Masciángoli, Fernando Rosenberg, Rubén Benítez, Marta Lynch, Elvira Orphée, Pedro Orgambide, Humberto Constantini, Antonio Di Benedetto, María Esther de Miguel, Miguel Brascó, Haroldo Conti, Jorge W. Abalos, Rodolfo Modern, Eduardo Dessein, Jorge Riestra, Martín Noel, Miguel Ángel Speroni, Alberto Vanasco, Enrique Wernique, Gastón Gori, Guillermo House, Eduardo Goligorsky, Sara Gallardo, María Granata, J. J. Hernández, Daniel Moyano, Héctor Tizón, Abelardo Arias." 11

Alude al papel de los concursos literarios: "En la década del cincuenta las editoriales acentuaron la modalidad que algunas de ellas habían puesto en práctica en años anteriores: otorgar premios a escritores desconocidos. Este estímulo fue proporcionado, por ejemplo por Kraft [...] en 1959 Compartida de Federico Peltzer fue ganadora; [...] La editorial Emecé otorgó el primer premio [...] en 1955 a Federico Peltzer por Tierra de nadie [...]" 12

Peltzer también les adjudica importancia cuando se refiere a ellos:

"Y aún me atrevo a profetizar diciendo que vamos hacia una narrativa argentina de real valor. El estímulo de un lector exigente y que no da cuartel; la emulación; la oportunidad que significan los concursos (casi todos ellos serios y bien intencionados); [...]" 13

Rubione ubica a la generación dentro del realismo, pero acota:

"Es de hacer notar aunque sea obvio que no toda la producción literaria era realista. Hubo quienes prosiguieron el gusto por la ficción como Peltzer, Masciángoli, Riestra." 14

En cuanto a la bibliografía publicada acerca del autor hasta la fecha, consta de una numerosa serie de artículos menores, aparecidos especialmente en diarios y revistas. Reseño algunos de ellos referidos a la narrativa en la "Bibliografía" de este trabajo, ordenados cronológicamente según las publicaciones del autor, y clasificados por ítems.

Destaco, dentro de la bibliografía citada, el artículo de P. M. Fuentes y, especialmente, el de Elisa Calabrese quien, desde el tema de la soledad se propone ver "[...] cómo las técnicas narrativas, el funcionamiento del discurso y la elaboración formal de la novela convergen hacia el intento de caracterizar al hombre no sólo en tanto esencia humana invariable, sino también de manera implícita, plantear la naturaleza de la modernidad, condición que comparte con gran parte de la novela contemporánea europea, desde Proust en adelante." 15 No se ha publicado ningún estudio de la obra completa del escritor ni existe bibliografía que trate, en profundidad, alguna de sus obras. Los dos trabajos antes destacados no exceden la calidad de artículos.

Anderson Imbert lo nombra dos veces en su Historia de la Literatura Hispanoamericana: la primera, ya mencionada (en nota 9) y luego, unas páginas más adelante:

"[...] Federico Peltzer (1924), quien después del convincente análisis de una extrovertida en *Compartida* (1959) logró un no menos convincente análisis de un introvertido en *La razón del topo* (1971), novela de la soledad o, mejor dicho, de un solitario, que está enmarcada hábilmente por el perturbador relato de Hawthorne, 'Wakefield'; [...]" 16

El mismo autor alude a él reiteradamente en *Teoría y técnica del cuento*. En el capítulo 11, "Relaciones internas entre la trama total y sus partes", refiriéndose a los cuentos *Completados* dice:

"Por ejemplo, Federico Peltzer reparó en que ciertos cuentos que había escrito tenían un fondo religioso común y entonces los enmarcó con dos parábolas sobre Dios –la del principio, 'El profesor de ajedrez'; y la del final, 'La revancha'– y publicó el conjunto en un libro: *El silencio*." 17

En el capítulo 13, "Formas abstraídas: morfología", hablando de *Figuras de contradanza*, afirma:

"Federico Peltzer tiene una 'Ronda para un infinito' constituida por siete episodios separados tipográficamente." 18

En el capítulo 17, "El tiempo y los procesos mentales", tratando el *Monólogo interior* narrado, dice:

"Un ejemplo de Federico Peltzer, tomado de 'La música del sol'. Un director de orquesta, enfermo, febril, está tendido en una playa, bajo el sol ardiente; gracias al narrador seguimos las ondulaciones de su mente agitada por la Pastoral de Beethoven, por imágenes de su mujer Ingrid, por las sensaciones que recibe:" 19  
A continuación, cita un fragmento del cuento. Por última vez, en el capítulo 18, "Primacía de lo narrativo sobre la descripción, el escenario, el diálogo y la caracterización", aludiendo a *Agentes no humanos*, menciona a "[...] Federico Peltzer en 'El barrilete y las manos', [...]" 20

Figura varias veces nombrado en *El problema de las generaciones literarias*, entre otros integrantes de su generación (p. 136), a propósito de sus dos primeras novelas (p. 143) y dos veces en una entrevista a M. E. de Miguel (pp. 235/ 236), en la que ella lo menciona entre los escritores aparecidos por esos años y agrega: "Federico Peltzer, agudo y humano." 21

Dice de él Mazzei:

"La narración con buena dosis lírica, de tal modo que a veces se torna decididamente poemática tiene competentes figuras en Beatriz Guido, Alberto Ponce de León; Luisa Mercedes Levinson (Lisa Lenson); Abelardo Arias, Federico Peltzer, María Angélica Bosco, Juan José Hernández, Atols Tapia." 22  
Aparece tratado en la *Enciclopedia de la literatura argentina*<sup>23</sup>. Tras una sucinta referencia a su labor profesional, el texto indica los libros publicados por Peltzer a la fecha de la edición y concluye:

"Peltzer es, sin duda, uno de los nombres importantes de nuestra narrativa, como lo demuestran sus tres novelas y su libro de cuentos. El tratamiento riguroso de la estructura en todas sus obras –tan apegadas a las concepciones tradicionales de la novelística– y un estilo sobrio y expresivo, son quizás sus rasgos más destacados." 24

Luis Gregorich afirma:

"Sólo la necesidad de resumen ha impedido tratar en extensión contribuciones tan características de esta generación como las pulcras novelas y cuentos de Federico Peltzer (en especial, *Compartida*);" 25

Figura entre los nombrados en *Quién es quién en la Sociedad Argentina*.<sup>26</sup>

Dice Horacio J. Becco:

"Expresivo, sobrio, constructor de línea tradicional, ha logrado, con sabia penetración psicológica, la creación de ambientes y tipos. Ha estudiado paralelamente los personajes en la narrativa contemporánea de su país, como parte de una constante labor crítica profesional." 27

En cuanto a su inclusión en antologías, registro las siguientes:

a) "*Giuoco Piano*" es publicado en la selección de César Magrini<sup>28</sup> precedido de una entrevista. Dos años antes había integrado *Con muerte y con niños*.

b) "*A Bariloche*", un cuento que nunca más aparece publicado, figura en la selección hecha por Nicolás Cócara y Antonio Serrano Redonnet.<sup>29</sup>

c) Varios poemas de *La sed con que te llevo* y *La mi muerte* son incluidos en el trabajo de Raúl Gustavo Aguirre.<sup>30</sup>

d) "*El eterno retorno*", un cuento que Peltzer luego integrará a *El cementerio del tiempo*, aparece en la revista *Letras de Buenos Aires*.<sup>31</sup>

e) En 40 cuentos breves argentinos<sup>32</sup> el compilador toma un cuento de *Un país y otro país*: "*El honor*".

f) La figuración más importante es, sin duda, la de la antología que Borges compila para traducir al italiano: *Racconti argentini*<sup>33</sup>. En ella aparece, entre ocho cuentos más de autores argentinos, "*Il professore di scacchi*" ("*El profesor de ajedrez*").

Tan escasa presencia del escritor en los estudios acerca de la literatura argentina<sup>34</sup> permite insinuar que Peltzer pertenece al grupo de escritores serios de nuestro quehacer literario que podría considerarse postergado por la crítica y por las preferencias editoriales, en cuanto a las dificultades para publicar y reeditar y en tanto los libros no aparecen a la vista del público. El mismo Peltzer lo hace manifiesto: "[...] levanto el eco de mi voz gastada/ ausente de la amable antología [...]" 35

Cuenta, sin embargo, con el Primer Premio Emecé 1955 por su primera publicación, la novela *Tierra de nadie*; con el Premio Kraft 1958 para la novela argentina por su segundo libro: *Compartida*; con la Faja de Honor de la S.A.D.E., 1964, por su primer libro de poesía: *La sed con que te llevo*; con el Premio de ensayo inédito 1969 del gobierno de la provincia de Santa Fe por *El amor creación en la novela*; con la Pluma de Plata del Pen Club Argentino, 1976, por *Un país y otro país*; con el Premio Internacional de novela Gonzalo Losada, 1985, por *La vuelta de la esquina*; con el premio "Esteban Echeverría", otorgado por *Gente de Letras* en 1986 por el conjunto de la obra narrativa y, por último, con el premio a la personalidad del año en poesía otorgado por el Rotary Club de Capital Federal, en 1993.

Si un cierto silenciamiento editorial rodea su obra, es indudable que cuenta con el prestigio oficial que su labor como hombre de letras (profesor, académico, conferencista), le ha labrado. La materia literaria siempre cobra hondura en

manos de Peltzer, ya sea como creador, ya como crítico. Estas dos vertientes se aúnan en él en concierto poco frecuente. Sus novelas, ensayos, artículos, cursos y clases lo muestran como lector de vastísimo espectro, como conocedor profundo y acabado de lo literario.

Creo importante aclarar que el enfoque del tema de esta investigación exige recurrentemente fundamentación teológica. Acudiré en tales casos a autores diversos, pero con señalada reiteración a la palabra del teólogo suizo Hans Urs von Balthasar (1905-1988). Doctor en Germanística (filosofía y literaturas germánicas), su tesis Apocalipsis del alma alemana "[...] intentó 'desvelar, a través de las grandes figuras espirituales modernas, la actitud religiosa última, a menudo oculta, [...]" 36

Mi posición ante la obra de Peltzer apunta también al descubrimiento de esta "actitud religiosa última, a menudo oculta".

La orientación de los estudios de Balthasar, su vocación estética, su actitud frente a los planteos religiosos del artista y del escritor en particular, su utilización de las categorías dramáticas para el estudio de la verdad revelada, su saber<sup>37</sup> y amor profundos por las angustias del hombre contemporáneo, me conducen a encontrar en sus obras la posibilidad de integrar las dicotomías planteadas por Peltzer desde una totalidad. Descubro en el teólogo suizo una capacidad de diálogo con el hombre y la cultura de este tiempo como no había experimentado en otro pensador católico. Es esta condición de su pensamiento y actitud lo que le valió acceder al honor del Premio Pablo VI, recibido en Roma de manos de Juan Pablo II en 1984, que "[...] consagra oficialmente su obra." 38 El Papa dice de él:

"En el último consistorio quise reconocer y honrar solemnemente los múltiples méritos de su larga e incansable actividad como maestro espiritual y científico cualificado, concediéndole la dignidad cardenalicia. Aceptamos humildemente el designio de Dios que, de forma inesperada, ha querido llevarse de este mundo a tan fiel servidor de la Iglesia." 39

Su obra capital (Gloria, 7 tomos, Teodramática, 5 tomos y Lógica, 3 tomos) muestra la elaboración de una estética teológica en la que se revela como un conocedor tal de ambas disciplinas, de las literaturas europeas (incluso la española), del teatro, de la filosofía y, esencialmente, de la analogía arte-revelación, que eximen mi explicación de cualquier otro dato.

Respecto del método de esta investigación, creo que la primera consideración a formular es que la totalidad de la obra de Peltzer, contemplada desde la perspectiva del tema que me ocupa, ha impuesto su propia metodología. He intentado dejar hablar lo más posible al mismo autor; de ahí que la organización del trabajo tenga, en cierto sentido, una forma que también le es propia. He realizado un camino en espiral, acercándome, desde las fuentes del pensamiento hasta la estructura narrativa y los elementos estilísticos, en búsqueda del centro constituido por el tema de esta investigación. Dice Hans Urs von Balthasar:



"De la misma manera que nosotros damos vueltas alrededor de una estatua cambiando de punto de vista a fin de tener una visión global, así el conocimiento rodea al objeto con un desplazamiento infinitesimal de aproximaciones sucesivas." 40

Estas "aproximaciones" van internalizando la mirada en el objeto, de modo que se procede desde la periferia hacia la entraña del mismo y la materia revela, gradualmente, su consubstancialidad con la forma. El método, pues, como camino, surge del propio texto. Éste determina un proceder heurístico. El siguiente paso conlleva una tarea hermenéutica, que aflora en una clave de interpretación. El tercer momento, básicamente presente en las conclusiones parciales y en la final, es axiológico, en cuanto produce una valoración del material analizado.

El primer capítulo es eminentemente comparativo. Los objetos a comparar son el Dios de Peltzer con el de Mauriac, Unamuno y Lagerkvist. Se fundamenta en el rastreo de las fuentes del pensamiento del autor respecto del tema de Dios, consideradas como tales por él mismo. Obedece a la intención de encuadrar la cosmovisión teológica del escritor en su marco de referencia contemporáneo.

El segundo capítulo se aboca a seleccionar, organizar e interpretar el material estrictamente teológico reunido en la obra completa de Peltzer: la publicada y, en algún caso, la inédita. Me propongo dilucidar la imagen de Dios que la producción de Peltzer presenta desde una perspectiva dramática, mediante la observación de la acción y el seguimiento del discurso del personaje.

El tercer capítulo plantea, como tónica metodológica dominante, el enfoque de los elementos de la narración y de lo estilístico propiamente dicho. Consiste en el análisis de aquellos relieves de la materia literaria que dicen relación con el tema de la investigación. Dejo de lado las múltiples consideraciones que pudieran abordarse respecto de la obra en general, y pormenorizo en aquéllas que, destacando la unidad teológico-antropológica del escritor argentino, echan luz, encarnadas en la sustancia literaria, sobre su imagen de Dios.

Si bien en cada capítulo parto de un punto de vista metodológico diferente, los procedimientos utilizados en cada caso se interrelacionan y complementan en su función hasta integrar una unidad.

Mi proceder rastrea una experiencia religiosa peculiar encarnada en personajes. Contemplo la fenomenología de un hecho teológico dramáticamente vivo en una realidad estética.

El objetivo primordial de este trabajo no es demostrar una hipótesis prefijada, sino mostrar la imagen del Dios que Peltzer presenta en toda su extensión y profundidad. El autor continúa publicando (de hecho, durante la elaboración de esta tesis aparecieron tres libros), lo cual ciñe mis conclusiones al marco de la provisionalidad. Todo lo que afirmo queda referido a lo publicado por Peltzer hasta 1993 y a los inéditos citados.

## Capítulo I LOS MAESTROS

"Para hacer a Dios hay que matar  
primero mil dioses plurales heredados"

F. Peltzer  
La razón del topo

La imagen de Dios que manifiesta la narrativa de Federico Peltzer aparece marcada por determinadas influencias. Recorreré, aunque someramente, el camino de los autores que dejaron su impronta en el escritor argentino en lo que a ese tema se refiere. Acudo a las fuentes con el propósito de deslindar lo que Peltzer toma de ellas, el modo en que lo elabora y lo que le es estrictamente propio. Este primer capítulo compendiará, pues, el análisis de las experiencias literarias y filosóficas que, según el mismo autor, determinan más y hasta modelan su imagen de Dios.

Tres son los maestros reconocidos por el escritor argentino: François Mauriac, (francés, 1885-1970, Premio Nobel de Literatura en 1952), Miguel de Unamuno, (español, 1864-1936) y Pär Lagerkvist, (sueco, 1891-1974, Premio Nobel de Literatura en 1951). El testimonio de la influencia lo da el mismo Peltzer.

Respecto de Mauriac, en su artículo "Narrativa argentina contemporánea" 41; en otro titulado "Dios en la literatura argentina" 42; en su Curso sobre "Los hombres en la novela contemporánea" 43. Él mismo alude a este influjo en una carta a R. Barufaldi<sup>44</sup> y en una conferencia posterior en la que dice:

"Alguien también dijo: el pecado, la caída, están tomados como ocasión de encuentro, de reconciliación, aun de redención. No sé si es así. Sé, en cambio, que eso es Mauriac, y no niego que éste, por lo menos en cierta etapa, influyó en mí." 45

Respecto de Unamuno, Peltzer atestigua su influjo en el mencionado artículo "Dios en la literatura argentina" 46; con más claridad aún en "Unamuno en tres novelas" 47; en su artículo "Dios en la literatura argentina" 48; en las múltiples menciones que de él hace a lo largo de su obra (Compartida, p. 187; La razón del topo, p. 170; Un país y otro país, p. 117; Los poemas del niño, p. 36); en el planteo de la fe de un personaje, Gilardi, el médico de Tierra de nadie, p. 129; en la alusión velada: Compartida, p. 104 y Poesía secreta, p. 51; en un poema: "Congoja" de Un ancla en el espejo.

Respecto de Lagerkvist, Peltzer alude múltiples veces a su influencia: en el Prólogo a las Obras Completas; nombrándolo en el artículo citado: "Dios en la literatura argentina" 49; en una alusión de Compartida, p. 133; en La razón del topo, p. 298; en las menciones del autor sueco en "La pantalla azul", pp. 85, 96, 100, 114/ 115, (El silencio) y en la contratapa del mismo libro, refiriéndose a Lagerkvist como a "su confesado hermano mayor" y citando La Sibila; en el epígrafe de Un país y otro país nombrando Peregrino en el mar; en La vuelta de

la esquina mencionando a Barrabás (pp. 183/ 184); en la misma conferencia en la cual se refiere a Mauriac, diciendo:

"Mara puede sentir que, en lo que siempre supuso el mal, puede haber algo bueno. Y esto es Lagerkvist, que también influyó en mí." 50

Y, por último, en su discurso de recepción en la Academia Argentina de Letras, en el que menciona "[...] a mi admirado Pär Lagerkvist, [...]" 51

Metodológicamente, estructuraré el desarrollo de este primer capítulo como un triple paralelo temático-causal. La influencia de los tres escritores que se registra en Peltzer atañe, desde la perspectiva de mi investigación, a la concepción de Dios en cada uno, y opera sobre la del argentino como causa generadora o desencadenante de su imagen de Dios.

Me adentraré en el análisis de las obras seleccionadas en cada autor focalizando sólo aquellos temas que dejan su sello en la imagen de Dios del escritor argentino. Estos son: el mal; la inmortalidad; la resurrección; la fe; el deseo, el silencio, la crueldad y la maldición de Dios; la figura de Cristo y los elegidos. La diversidad de grado de esta influencia y la cantidad de obras que en cada caso la evidencian, determinará la extensión de cada apartado.

## 1. François Mauriac.

Ceñiré el estudio de Mauriac a dos de sus novelas: Nudo de víboras y El mico, porque expresamente Peltzer sintetiza en ellas la impresión del autor francés sobre el aspecto de su obra que me ocupa.

Los temas a desarrollar en este paralelo son: el mal, el deseo de Dios, la hipocresía y la inmortalidad.

Esta temática concierne más estrictamente al campo de la criatura y a cuestiones metafísicas, psicológicas y dogmáticas que a lo teológico propiamente dicho.

Sin embargo, opera a modo de primer encuadre y constituye un marco referencial dentro del cual se encarna la concepción de Dios en estrecho paralelo con la del hombre.

### 1.1. El mal.

El nudo de la estructuración del personaje de Mauriac es el análisis psicológico del monstruo que anida en cada criatura y el relato argumental se devana como la revelación de un misterio interior abominable que con el correr de la historia, sin embargo, se trueca en fuente de Gracia.

Dice Luis, protagonista de Nudo de víboras:

"No hay nada en mí, desde mi voz hasta mis gestos, hasta mi risa, que no pertenezca al monstruo que he levantado contra el mundo y al que he dado mi nombre." 52

Porque Luis se odia:

"Lo había previsto todo, menos que se pareciera a mí. ¿Hay acaso padres a quienes les gusta que les digan: 'su hijo se le parece'? La medida del odio que me tengo me ha dado la vista de este espectro de mí mismo." 53 (se refiere a Roberto, su hijo natural). La falta de amor por sí mismo constituye el corazón del drama de Luis:

"Pero yo había perdido la fe en las criaturas o más bien en mis posibilidades de agradar a ninguna de ellas [...]" 54

La pregunta por la etiología del conflicto resulta ineludible. ¿Sobre qué pilares asienta Luis su autodesprecio? Seguramente uno, subjetivo, es su conciencia de no ser amable, inmediatamente usada como arma. Luis se constituye en víctima-verdugo: "Me apresuraba a desagradar a propósito por temor a desagradar naturalmente." 55 Pero en el fundamento de este pilar subyace su insaciable y angustiosa sed de amor:

"De pronto tenía la sensación de no desagradar, ya no desagradaba, ya no resultaba odioso. Una de las fechas importantes de mi vida fue aquella noche en que me dijiste: 'Es extraordinario en un muchacho tener unas pestañas tan largas.'" 56

A esto suma la certeza de que sólo el amor redime:

"Yo no era un monstruo, la primera muchacha llegada que me hubiera amado hubiera hecho de mí lo que hubiese querido." 57

Pero cuando descubre que Isa, su mujer, lo eligió tan sólo porque fue rechazada por Rodolfo, "De tus explicaciones se deducía que tu familia y tú os habíais lanzado ávidamente sobre el primer caracol encontrado." 58 "Nadie iba a querer casarse conmigo." 59, el segundo pilar del auto-desprecio, el objetivo, ya está edificado. Esta urdimbre objetivo-subjetiva se consumará cuando el no elegido sea sustituido: Isa se refugia en los hijos: "[...] no tenía ojos más que para los pequeños." 60 Resulta coherente entonces que él vaya aborreciéndolos, sintiéndolos enemigos. A todos, excepto a María.

En *El mico*, el mal se presenta como elemento constitutivo medular de la naturaleza humana. La hipocresía de la Baronesa, la dureza de corazón de Paule y aun el egoísmo de Bordas se destacan contra el telón de fariseísmo de la vida provinciana, de modo que no parecen conflictos individuales, sino, más bien, simbolizaciones de lo humano. Quedan excluidos de esta apreciación Galeas y Guillaume, los que aparecen como víctimas, y el segundo, especialmente, como víctima-salvadora del único rescatable: el preceptor. El final de la Baronesa, presa en las garras de su familia, y la enfermedad de Paule, reconstituyen el equilibrio.

La lúcida maestría de Mauriac para sondear el mal en el misterio de sus criaturas se respira también en los personajes de Federico Peltzer.

Si el mal es en Mauriac ante todo subjetividad: "La maldad es mi razón de ser." 61 (dice Luis de sí), en Peltzer muchas veces cobra existencia objetiva, realidad fuera del ser: "Mediaba un desafío entre el mal y yo." 62 explica el médico de "La mesa de roble". La criatura, acechada y alcanzada entonces por el mal, es su víctima: "El mal no estaba en mí que elegía, sino a pesar de mí; el mal era algo exterior." 63

A la definición tradicional en la Metafísica de mal como privación de un bien, como falta o deficiencia<sup>64</sup>, como carencia, Peltzer opone aquí una construcción literaria que "entifica", da ser al mal, existencia objetiva. Y lo hace creando criaturas literarias que expresan existencialmente la realidad del mal. Dice Eduardo Huerta, un personaje de La vuelta de la esquina:

"El mal, ¿qué era? ¿Dónde lo había visto distinto, separado de eso que llamamos el bien?" 65

Esta separación a que alude el médico confirma el señalado dualismo de absolutos. Asegura la existencia de mal no como ausencia de bien sino como presencia real. Y casi en el final de la novela, pregunta a su mujer el mismo personaje:

"— ¿Qué es el mal, Elsa?

— Creí que lo sabías. Tan luego vos...

— ¿Yo? Yo veo el mal, lo toco. El otro día se lo decía, no sé a quién. Mis manos contra el mal, eso es una apuesta razonable." 66

La doble experiencia, personal y profesional que Eduardo hace del mal, se estructura en este breve diálogo. La alusión de Elsa a saberlo, se refiere sin duda a la existencia de la amante de su marido, su vivencia del mal, su pecado. Y la referencia de él a tocarlo, manifiesta la otra vertiente: el mal físico, la enfermedad, lo que el médico palpa.

Quizá sea razonable aventurar que este dualismo filosófico con el que Federico Peltzer atenta, en alguna medida, contra la metafísica tradicional, (en cuanto creador, ya que el suyo no es mester teórico, aunque revele un sustento metafísico) reconstruye su equilibrio en la doble derrota de Eduardo. En efecto, el médico resulta vencido en su "apuesta razonable" contra la enfermedad (la muerte lo vence cuando quiere) y en su conocer el mal en la infidelidad: pierde a la amante, Olga, y no podrá salvar su matrimonio con Elsa aunque sobrevivan juntos. Un texto del Cardenal Henri de Lubac echa luz sobre la postura de Peltzer:

"Cuando decimos que el mal no tiene realidad positiva, no decimos que no es nada o que sólo es un bien menor, o que no es más que la sombra inconsistente proyectada por la realidad del bien. No decimos que sólo es un componente indispensable de la armonía total y que se desvanece como mal a los ojos de quien se eleva para percibir esta armonía. Decimos, al contrario, que tiene toda la terrible y sombría realidad del NO. No sólo es la simple ausencia, sino la antítesis del Sí. Fuerza antagónica, potencia de negación, de rechazo, de oposición, de rebelión." 67

La existencia objetiva del mal se plantea en Tierra de nadie como una realidad del mundo de los adultos contra la que lucha Juan, el protagonista, a partir del imperativo de su amor por Rosita. Pero su propio despertar sexual hará sucumbir su batalla solitaria:

"Lo estaban ganando todos para la causa perdida de todos. Juzgaba que el mal era lo inevitable, la ley; encontraba una extraña razonabilidad en el mal. Y la estúpida aventura del bien se le deformaba como una montaña alta hasta la crueldad." 68

Este Sísifo adolescente sucumbirá a la presión de la selva sensual. Sin amor que sostenga su heroicidad, convertirá al mal su sed y pretenderá, habiéndolo consumado, (en la violación de Rosita), consumirlo: "La totalidad del mal también puede ser un alivio." 69 La profundidad de su anhelo no podrá contentarse con menos. El sentimiento absolutizador de Juan adolescente pervive en Mario Kremer, protagonista de *La razón del topo*. Es, seguramente, lo que lo lleva a decir, intentando denodadamente perder a la mujer que ama y que lo ama: "Quiero destruirlo todo." 70

Si el mal existe per se, "separado", (Eduardo Huerta), y es "inevitable" (Juan), la ley que impone, la sed que despierta, debe ser la de destruirlo todo (Mario Kremer). La nada se constituye en meollo de este reino. Destruir es el modo de edificarlo.

Pero existe también otra raza de personajes en Peltzer. Los que hacen la experiencia del mal y lo asumen como propio, los que se animan a ver que el mal está dentro, y no se defienden, conciente o inconcientemente, objetivándolo. Manuel, por ejemplo, el muchacho de "La pantalla azul". Tras haber vivido el amor prohibido con Dolores, dice: "La traición es el mal." 71 Y la frase está lejos de ser una definición abstracta. Manuel se llama a sí mismo traidor; ha descendido al oscuro reino del corazón humano. Laura (Compartida), que también hace esta experiencia, conduce el tema del mal hasta su territorio teológico:

"Dicen los cristianos que el dolor tiene un sentido... Es un principio bello y consolador. Pero la victoria del mal, esa hecatombe diaria de buenos propósitos ¿tiene un sentido también? ¿Puede el mal servir a un plan luminosamente bueno?" 72

Así, pues, el mal en Mauriac se encuadra en un contexto de pecado y sus personajes encuentran en él la redención. La introspección de Luis en su propia maldad ("Conozco mi corazón, este corazón, este nudo de víboras; [...]") 73 lo lleva a su oscura conciencia de pecador ("No es tal vez para vosotros los justos que ha venido tu Dios, si vino fue para nosotros." 74) y esa es la puerta: "No puedo ya negar que existe en mí un camino que podría conducir a Dios." 75 En su blasfemia de amor: "Isa, ¿no hay en mi maldad algo que se parece más que tu virtud al signo que tú adoras?" 76 Luis ha encontrado la cruz en su corazón.

Dice Federico Peltzer de él:

"Si en algún error persevera Louis es en lo que podríamos llamar el pecado contra la esperanza, porque se juzga y se condena irremisiblemente, sin comprender que por ese camino condena también a los seres que le rodean." 77 Esta afirmación de Peltzer que con tanta exactitud nombra el drama de Luis ("pecado contra la esperanza") da en el meollo de su dolor: Luis es el no-amado, el que por eso no puede amar, ni confiar, ni esperar entonces en el Amor. Pero el diario que empieza a escribir lo sumerge en las profundidades de su "nudo de víboras", del mal, de su condición de pecador, y allí Alguien lo está esperando, a él, al que pecaba contra la esperanza. Para Mauriac en el mal-pecado opera la Gracia. Para Peltzer el mal, objetivo o subjetivo, es siempre escollo en la búsqueda del Padre. Es escándalo para la razón que no puede conciliar la existencia de un Dios misericorde con la del mal. Así aparece en el

diálogo entre el Padre y el muchacho de "Claustro de profesores": "— ¿Les bastó un instante para esa cosa espantosa que es el mal eterno, este mal?" 78 y la conclusión es inmediata: Dios permitió el mal, luego Él es el responsable: "— Padre, ¿por qué Dios no los confirmó en el bien, enseguida, antes de que pecaran?" 79

Desde estos cuentos hasta "El Filisteo" pasan unos quince años, pero el planteo no se altera. Dice Elías en diálogo con el Filisteo:

"El hombre es libre y Dios dispuso que así fuera". '¿Por qué libre para el mal?', me atreví a objetar. 'Libre también para el mal', corrigió." 80

Inevitablemente, el tema del mal debía desembocar en el de la libertad. La voz del Filisteo la recusa. El suyo no es un alegato filosófico sino un grito de rebeldía, ya que en el escenario del "theatro mundi" el autor los ha arrojado a vivir su drama. La criatura humana no es concebible sino como ser libre. Y de tal grado debe ser el don de su libertad que, ejerciéndolo, pueda decir al creador su "fiat" o negarlo. Pretender anular la libertad no significa, como parece insinuar el Filisteo, solucionar el dramático problema del mal. En todo caso, bien y mal, para la criatura, son términos reales sólo en el contexto de la libertad. La claridad metafísica de Elías evidencia, en su sintético "también" la postura racional de Federico Peltzer.

El grito rebelde del Filisteo manifiesta la de su corazón aterido frente al mal. Los dos personajes encarnan fuerzas antagónicas que se debaten en el interior del creador a lo largo de su obra completa.

## 1.2. El deseo de Dios.

Luis desea a Dios agónica, desesperadamente:

"He tardado sesenta años en componer este viejo que se está muriendo de odio. Soy lo que soy; tendría que convertirme en otro: ¡Oh, Dios! ¡Dios!... ¡Si existieras!" 81

Y más adelante, adentrado en su propio misterio y tocando los bordes del Misterio, dirá parafraseando el epígrafe de Santa Teresa:

"Siempre me he confundido sobre el objeto de mis deseos. No sabemos lo que deseamos, no amamos lo que creemos amar." 82

Él ha descubierto, sin duda, a quién desea y ama.

Muerta Isa, a la que escribe el diario que ella nunca llega a leer, y tras haber vivido como un avaro que odia a los hijos y no quiere dejarles nada en herencia, les entrega todo y se alivia. Descubre que: "He sido prisionero toda la vida de una pasión que no me poseía." 83 La libertad, tras este despojo, es el terreno del encuentro. La entrega de su tesoro le ha permitido ver, allende, otro. Entonces aparece "alguien", un no nombrado:

"Sería preciso una fuerza, me decía, ¿qué fuerza? Alguien. Sí, alguien en quien nos encontraríamos todos y que saldría garante de mi victoria interior a los ojos de los míos; alguien que testimoniaría por mí y que me hubiera descargado de mi inmundado fardo, que lo hubiera asumido..." 84

El deseo de Dios en Mauriac se presenta como un deseo de "alguien", como necesidad de un encuentro con otro. Dice José Vives:

"Es desde la creaturalidad como vamos a Dios. Es nuestra condición creada y nuestra relación con las criaturas lo que nos enciende 'el hambre de Dios', aunque esta hambre ya no pueda saciarse a partir de las criaturas." 85

En Peltzer es sed angustiosa, anhelo de Dios. Me animaría a decir que, en diferente nivel de lectura, no hay personaje de Peltzer que no busque a Dios, interrogando e interrogándose, clara u oscuramente, sea cual fuere la anécdota en que se sitúa. Una primera manifestación frecuente del deseo de Dios es la evidencia de que el amor humano no basta. Esta experiencia repetida en muchos de los personajes y confirmada en la poesía, despierta, simultáneamente, una desilusión profunda, yo diría metafísica, y una angustiosa sed de otro amor que colme el anhelo. El momento de la desilusión se registra en múltiples ocasiones. En Compartida, por ejemplo, dice Laura: "Podemos amar, ser amados... y perder. Si no basta el amor, ¿qué basta?" 86 En La noche, con su maestría para sugerir negando, el autor deja entrever esta insuficiencia del amor humano cuando, tras el amor, se vuelve a ser dos:

"— No, no es tristeza.

— ...

— Tampoco es desencanto. Es que...

— ...

— No sé... No sé explicarte... Siempre lo he sentido." 87

En La razón del topo, dice Mario:

"Y me dio pavor, porque, al sentir aquello, abarqué, por así decirlo, en toda su dimensión, la imposibilidad de poseer, de fundirse con el otro; ni siquiera por el amor, puesto que entonces yo la amaba y no era bastante." 88

En El silencio, dice Manuel:

"— Dolores... por encima del amor está...

— ¿Dios?

La pregunta quedó así, una interrupción que no esperaba, ni estaba prevista, aunque no podía desdeñarse.

— No sé... Tal vez sea Dios... O tal vez seamos nosotros, con amor —¡por favor, creeme, no me olvido!—, pero sabiendo. Así no puedo... No puedo ser traidor... con vos." 89

La voz poética del autor confirma el tema.

En La sed con que te llevo: "¿Por qué no bastan/ mi cuerpo que tú ves,/ el tuyo que yo quiero?" 90 Y en La mi muerte: "Tengo tu ser entero,/ y busco más allá." 91

El momento de la otra sed, la segunda manifestación, aparece con claridad en La razón del topo:

"— Si Dios no existe, si no hay nada más que la vida y la muerte, esto es la locura.

— Los hombres tenemos sed de justicia, de equilibrio. Y Cristo prometió...

— Supongamos... — me interrumpió Dolores —. Supongamos que exista. ¿Por qué ha de tener interés en el equilibrio?

— Porque lo ha puesto en nuestros corazones, porque anhelamos..." 92



(El tema de la insuficiencia del amor humano y la sed de otro amor volverá a ser tratado en III, 2.3. "La criatura única"). Tal es la fuerza de este anhelar en Mario Kremer que dirá, unas páginas más adelante, haciéndonos pensar en el juego lingüístico del creer-crear (creo) del maestro Unamuno:

"Clamar hasta que Dios escuche, si existe; o hasta hacerlo nacer, de puro anhelo." 93

La teoría del amor creación, extensamente desarrollada por Peltzer en el ensayo El amor creación en la novela ("Algunos opinan que el amante 'crea' el objeto amado." 94) aparece aquí referida a Dios, evidenciando su raíz unamuniana. Es la afirmación por el absurdo (la criatura creadora del creador) de la medida de su sed. La idea reaparece una y otra vez, especialmente en las dos últimas novelas citadas. (El ensayo y La razón del topo son, ambas, publicaciones de 1971). Sin duda, uno de los móviles del deseo es el ocultamiento de Dios: "Y están tus ojos/ dolidos de buscar/ al siempre oculto." 95

De este modo, el deseo de Dios se sacia en Luis, que morirá después de haber vivido el misterioso encuentro, según testimonia Janine. La ausencia inicial de Dios en Mauriac será colmada por Otro. En cambio queda como permanente sed en los personajes de Peltzer. No podía ser de otro modo. En Mauriac la creación literaria es testimonio de fe; en Peltzer, búsqueda de "mi Dios imprescindible". 96

### 1.3. La hipocresía.

Otro tema de encuentro entre François Mauriac y Peltzer es la crítica a la falsa religiosidad centrada en la idea de la hipocresía. Este tema, claramente antropológico, adquiere dimensión teológica en cuanto testimonio. La criatura construye su imagen de Dios a partir de la que recibe. La hipocresía de quien revela a Dios muestra la falsedad de la criatura y desfigura el Vero Icono. Contra ella reaccionan con violencia Mauriac y Peltzer.

En las dos novelas del primero, ésta es una actitud frecuente en Isa o la Baronesa. La postura de ambas parece estar caracterizada en primer término por el dogmatismo

"[...] no había sacrificio que no hubiera sido capaz de hacer para que conservaran intacto el depósito del Dogma: ese conjunto de costumbres y de fórmulas -esa locura." 97

y en segundo lugar, por la falta de caridad "Que caridad era sinónimo de amor lo habías olvidado, [...]" 98 La imagen que proyectan se vuelve abominable para el que se siente excluido de la Gracia: Luis (Nudo de víboras), Paule (El mico).

Dice el primero:

"Parecía que yo odiara con un odio expiable todo lo que tú profesabas y no dejo, en efecto, de odiar a los que hacen alarde del nombre de cristiano; pero, ¿no es verdad acaso que muchos empujéñen una esperanza, desfiguran un rostro, ese Rostro, esa Cara?" 99

Y le recrimina Paule a la Baronesa: "Y es por culpa suya que uno detesta todo lo que usted ama: los curas y el resto." 100 Prejuicios y moralismos sustituyen en

estos seres al amor por el hermano. Paule relata porqué la "lamparilla", signo de la presencia del Santísimo, fue quitada del altar del castillo:

"No hubo entre ellos nada más que esos monólogos alternados. Una sola vez, en el jardín del presbiterio, había apoyado su cabeza cansada sobre el hombro de la joven, que se lo retiró, casi inmediatamente. Pero un vecino los había visto. De ahí vino todo." 101

El sacerdote es en estas dos obras de François Mauriac, un ser débil, un elegido-desamparado:

"Sí, estaba loco de soledad. No recibía ningún socorro de Dios... Como si alguien después de haberlo seducido y apresado en la trampa, no se hubiese ocupado más de él." 102 y en Nudo de víboras:

"— Es un santo varón —decías del Abate Ardouin— ; pero un verdadero niño que no cree en el mal. Mi marido juega con él como el gato con el ratón." 103

En Peltzer las figuras sacerdotales son muchas. Analizaré aquí las que por su contenido negativo, son críticas y transparentan hipocresía. Las demás, de nítido contenido positivo, el Padre Santiago (Tierra de nadie), el padre Moldes (Compartida), Monseñor Beyle ("El bastón y la lumbré", El silencio) y el sacerdote que confiesa a Elsa (La vuelta de la esquina) serán condideradas en "La epifanía de Dios", II, 3.

El primero, cronológicamente, es el obispo de "Precio de sangre", un cuento de Con muerte y con niños, que: "[...] era severo, amaba la limosna, 'la llave del cielo', decía [...]" 104 y que vive en "[...] la ciudad de la impostura [...]" 105 porque mientras él ora sus sacerdotes llenan la imagen del santo con sangre de cordero para que se realice "el milagro".

En "Claustro de profesores" (El silencio), aparece el flamante obispo, aquel al que la providencia parece haberle mandado el chico que le dice: "— Yo quiero tener un Dios, como los otros chicos." 106 Desea que lo bauticen y tomar la primera comunión. Pero el cura es duro, hiriente, dogmático. El muchacho pretende saber, lo tortura el tema del mal, y él lo acusa de soberbio. Sin embargo: "Antes de callarme comprendí que el soberbio era yo [...]" 107 Al final se dice: "Quizá supo que nadie me importó tanto como él, y que lo había perdido." 108 porque "Hablé a su inteligencia y no era cuestión de inteligencia." 109

Luego aparece en Un país y otro país, en el cuento "El honor", el Arzobispo Raimundo, quien, tras hacer prevalecer su teoría respecto de la defensa de la ciudad cristiana contra los moros, escudado en su poder político, huye cuando el ataque se produce "[...] con el propósito de hacer rogativas en el santuario de la Virgen [...]" 110 y "Esa feliz circunstancia salvó a los notables." 111 Pero muere Gonzalo de Céspedes, el que "[...] asumió la dirección de las obras que contrariaban su parecer." 112 Y muere

"[...] cavando hasta el final, porque eso era lo acordado. Sobre la limpia sangre del pecho, la pala y la espada (desenvainada a medias) intentaban formar los brazos de una grotesca cruz." 113

Nadie duda, enfrentando al Arzobispo con el Condestable, acerca de quién se lleva "El honor".

Este cuestionamiento básico de la caridad en las figuras sacerdotales de Peltzer lleva a otro interrogante: ¿y la Iglesia?. Sólo una vez la pregunta aparece en los cuentos directamente. Es en "El bastón y la lumbre". Uno de los ladrones le dice a Monseñor Beyle:

" – Dígame: ¿para qué sirve la Iglesia? Monseñor pareció pesar la pregunta. Quizá se la había hecho más de una vez a sí mismo; quizá su respuesta, entonces, no había coincidido con la que ahora tenía ganas de dar.

– No sé muy bien." 114

Y algo más adelante, en el mismo diálogo cuyo tema no parece interesar mucho al Padre Beyle (o quizá le interesa en lo más esencial: el amor, y no en la definición, ya que:

"Pensó que no tenía derecho a extenderse mucho, mientras ellos se morían de hambre y esperaban algo más concreto de él." 115

como si prefiriera esa celebración de la eucaristía en el ofrecer alimento a una celebración de la palabra en el proponer doctrina), dice:

" – Tal vez ahora la Iglesia no sea como antes.

– ¿Y qué era?

– Permanencia, amparo, suavidad. Ahora ha de ser... quizá una levadura. ¡Eso!

– se entusiasmó, como si sólo entonces comprendiera algo plenamente – : una levadura. Los hombres hacen todo; lo tienen todo. Está bien hecha la masa, pero sólo le falta una cosa: la levadura, lo que da sabor, consistencia." 116

La levadura es en Mateo, el primer evangelista, símbolo del Reino. Y Monseñor Beyle identifica a la Iglesia con ella, dice que la Iglesia es, o debería ser, el Reino. Es decir, el reinado de Cristo en el corazón del hombre. Quizá éste sea el sentido de su frase siguiente: " – Hay hombres que no le toman el peso a la vida, se deslizan." 117 Es decir, son gente necia, sin cuestionamientos, con todo resuelto. No pertenecen al Reino, ni éste les pertenece. El tema de la Iglesia reaparece sólo una vez más, con un amargo y doliente tono irónico en La razón del topo:

"Sintió ganas de ser Dios para siempre, de escaparse de mamá y meterse bajo el manto de la Madre Iglesia, tradicional y fecunda en varones dignos de figurar en él..." 118

Confluyen en esta cita la alusión a la maternidad sustitutiva de la institución y la huída de la maternidad carnal, habitualmente mostrada como opresora, (lo trataré en "Los nombres de Dios": II, 1.2.2.) Aparece también en la cita anterior el paradójal deseo de ser Dios para huir de Dios.

Volviendo a Mauriac, el tema de la hipocresía del creyente tiene como consecuencia la rebeldía del protagonista:

"Hasta entonces la irreligión no había sido para mí más que una forma hueca en que había vertido mis humillaciones de pequeño campesino enriquecido, despreciado por sus camaradas burgueses: la llenaba ahora con mi decepción amorosa y mi rencor casi infinito." 119

Luis lucha contra Isa y contra Dios porque no lo aman, y contra sí por la misma causa: "Toma, decía yo, creía que el Cristo había dicho..." 120; así fustiga a Isa y a Cristo que dijo, y a sí mismo, verdugo de todos, porque es víctima de lo esencial: el desamor.

En los personajes de Peltzer no hay irreligión ni religiosidad, hay desesperado anhelo de Dios y frustración. La hipocresía clerical es un hecho que no altera el resto de los hechos. Es un mal más, uno entre tantos, pero ni muy escandaloso ni muy redimible. A veces me parece que Peltzer siente al mal más poderoso que la Cruz, una fatalidad de la que nadie puede sacar bien alguno, ni Dios.

#### 1.4. La inmortalidad.

En Mauriac es certeza, en Peltzer, desesperada necesidad.

Le escribe Luis a Isa rememorando la escena de la muerte de María, su hija amada:

"El Abate Ardouin te levantaba, te hablaba de esos niños a los que hay que imitar para entrar en el Reino del Padre: 'Está viva, la ve, la espera.' Tú sacudías la cabeza. Estas palabras ni siquiera llegaban a tu cerebro; tu fe no te servía para nada. No pensabas más que en aquella carne de tu carne que iba a ser enterrada y que se iba a pudrir; mientras que yo, el incrédulo, sentía, ante lo que quedaba de María, todo lo que significa la palabra 'despojo'. Yo tenía la sensación irresistible de una marcha y de una ausencia. Ya no estaba allí; ya no era ella. '¿Buscáis a María? Ya no está aquí [...]' 121

Es en la muerte de esta niña donde Dios hablará claramente a Luis. El relato aparece en la página final de su diario:

"Sin embargo, fue a la cabecera de aquella camita que conocí el secreto de la vida y de la muerte... Una niñita ofrecía su muerte por mí... He querido olvidarlo. Incansablemente he tratado de perder esta llave que una mano misteriosa me ha devuelto siempre, en cada esquina de mi vida." 122

La lectura teológica se proyecta espontáneamente sobre la realidad y el lector siente y sabe que este monstruo de avaricia y crueldad "[...] prisionero toda la vida de una pasión que no me poseía" 123 encontró a Cristo, crucificado por él, para él, en su María.

En Peltzer la muerte es tema constante en toda la obra (desde títulos, a historias de personajes) y la muerte tiene mil caras, como el horror de la muerte de niños, o niños salvando a otros (abuelo, madre) de la muerte, hasta la destrucción de las cosas queridas (un barrilete), o la muerte como juego y desafío, o como bendición, o vidas que se parecen a la muerte más que a la vida, la muerte del ser amado o peor aún, del amor, el proyecto de matar a quienes le dieron la vida sintiéndose oscuro instrumento del destino, o el suicidio, y la peor de todas, la muerte de Dios, pero nunca la muerte es certeza de otra vida más allá de ella. A veces, asoma la pregunta:

"¿Es que la vida puede corromperse? ¿No se corrompe -tal vez- esa caricatura suya que miramos, tocamos y a veces amamos demasiado?" 124

y así permanece, como angustiado interrogante. Y aparece el horror de la vejez-muerte y lo corruptible:

"Y entonces, el olor, el sutil olor del cadáver, que se insinúa, que crece, que por fin se hace insoportable." 125

El cuento más ilustrativo respecto del tema de la inmortalidad es, sin duda, "La mesa de roble". Se estructura como el monólogo de tres suicidas, un publicista, un juez y un médico, que, muertos, relatan sus historias. Esperan su juicio. El clima que crea el relato, el ambiente en el que transcurre la acción, el grito agónico y repetido, la tremenda imagen de Dios que el autor nos presenta, todo hace pensar que si Federico Peltzer cree en la inmortalidad, ésta en nada se parece a lo que llamamos salvación. Una cierta presencia de A puerta cerrada, la obra teatral de Sartre, se cierne sobre el cuento. Pero el dolor profundo que éste alberga lo ubica en un contexto cristiano, lo salva de la fría asepsia del escritor francés. Aunque aquí, en Peltzer, la muerte definitiva y total, la aniquilación del ser, sería una bendición:

"Entonces comprendieron que ninguna cosa viva muere jamás, y sintieron un temor desamparado: el de no contar con el olvido." 126

Vista a esta luz, no hay lucha humana contra el mal que tenga sentido:

"Taciturno, repasaba mi obra: iluso salvador de la vida, no había hecho otra cosa que preparar un bocado mejor para la muerte." 127

dice el médico, en el mismo cuento. En El cementerio del tiempo se completa la idea:

"[...] y escuchó lo que no es dado oír a los mortales (como dicen algunos), salvo si se permiten acceder a la inmortalidad del amor, esa súplica al vacío, esa pobre demanda frente a la nada." 128

En las novelas, el tema se presenta por primera vez en Compartida. Laura se refiere a la inmortalidad desde el comienzo de la obra. No es más que una esperanza, de la que a veces duda, profundamente vinculada al amor. La primera alusión es: "[...] esta débil esperanza de inmortalidad." 129 Y de inmediato la refiere al amor:

"A veces pienso que la inmortalidad –esa mercancía que aseguran los dogmas–, es algo relativo: los hombres sólo están destinados a sobrevivir en quienes los amaron. Para los demás, será un día como si no hubieran existido. Pero... alguno debe llevar la cuenta, cargar sobre sus espaldas, como una cruz, la totalidad del amor." 130

La interpretación de la primera parte del párrafo muestra quebrado el intento de saltar a lo trascendente: sobrevivir en otro no es la inmortalidad. En la segunda parte, el "alguno" que debe llevar la "cruz" y la "totalidad del amor", constituyen una clara referencia cristológica. Pero, sin duda, nos encontramos tan sólo frente a una expresión de deseo. Más adelante, Laura se va a vivir un tiempo con Hans enfermo, a Misiones. Allí dice:

"A propósito de esto, se me ha ocurrido pensar en cómo seríamos si nos creyéramos eternos... Es posible que hiciéramos cosas tremendas; o también que no hiciéramos nada, absolutamente nada, como si la falta de otra eternidad por

ganar nos dejara inmóviles, tan sólo esperando que obrara el desgaste del viento, o del mar, como las piedras." 131

De aquí se desprende que, al no ser eternos, tenemos una "eternidad por ganar". En el final de la novela, Laura convierte su esperanza en oración: "— Dios mío: dame otra vida para amar..." 132 Todos los temas analizados hasta ahora (el mal, el deseo de Dios, el silencio y la soledad, y hasta en cierto sentido la hipocresía), han sido carne de su carne. La "débil esperanza" se le ha convertido en una súplica. La necesidad de Dios se traslada, irremediabilmente, a la necesidad de inmortalidad, de vivir en el amor.

En *La razón del topo* el tema reaparece brevemente. La primera vez, tras la muerte de Iván, dice Mario Kremer:

"[...] porque nos cortamos (morimos), para anudarnos vaya a saber dónde." 133 La segunda vez sentencia:

"La vieja sed de inmortalidad desvanecida, ahogada por un mar de ridículo. Falsa grandeza. El ridículo es la desproporción." 134

Peltzer oscila del deseo a la esperanza, de la negación rotunda al anhelo de la aniquilación total.

En "*El Nadador*", primera nouvelle de *El mar* que tanto sabe de las piedras, el protagonista, en las puertas del suicidio, sólo vislumbra el infierno:

"Más allá. Por ahora (lo sabe el nadador que siempre ha vigilado sus reservas de energía), más allá sólo queda el mar, es 'mar adentro', la tierra de nadie, el lugar sin límites (el infierno), los suicidas van al infierno, sentencias del viejo catecismo." 135

El péndulo ha abierto su perímetro de giro y ha tocado los bordes del infierno. La inmortalidad es su presupuesto.

El tema aparece también en la poesía de Peltzer. Por primera vez en *La sed* con que te llevo: "Vivo en mi ser, el que será eterno." 136 y luego, en versos poseídos por el amor y su deseo de celebración:

"[...] Y que haya alguien/ detrás/ tomando nota/ de ti, de mí, que somos, que fuimos,/ del amor que seremos/ el día aquel,/ final,/ en que no seamos como hoy,/ sino un todo enamorado,/ cantando, no sé qué,/ cantando." 137

La salvación en y por el amor, se condensa con estremecedora afirmación en la poesía: "Cuerpo tocado con amor no muere." 138

En el mismo libro dice: "Morir es estrenarse." 139 Pero esta confianza, solidificada por la brevedad de la expresión, se vuelve incertidumbre pocas páginas más adelante: "[...] mi eternidad tan improbable." 140

El análisis precedente evidencia que la impronta de Mauriac sobre Federico Peltzer respecto de la concepción de Dios se manifiesta en la similitud de los temas que rodean y enmarcan su figura. Ambos se cuestionan ante la experiencia metafísica del mal, sondan el deseo de Dios presente en el corazón de sus criaturas, verifican en él la hipocresía de los creyentes, y se preguntan por la fe en la inmortalidad. Pero la conclusión de ambos es diferente. En efecto, Mauriac es un creyente que, desde la fe, indaga con realismo en la naturaleza humana y con esperanza en la de la Gracia. En la narrativa de Peltzer se advierte, en primer término, el sello de los temas de Mauriac, y, al profundizar

en ellos, la abundancia de disimilitud en la resolución. Es frecuente en él la mirada de la angustia y la de la rebeldía. Acusa a Dios por permitir el mal, verifica el deseo de Dios como insaciable y la hipocresía de quienes deberían ser sus testigos más fieles, y no logra creer en la inmortalidad. Oscila entre afirmar y negar sin renegar de Dios. En este no renegar parece consistir la permanencia de su atadura, más allá de la profundidad del cuestionamiento.

## 2. Miguel de Unamuno.

El escritor español es otro de los autores que marcan con su peculiar impronta la imagen del Dios de Federico Peltzer. Dos de sus obras en particular, *San Manuel bueno, mártir*, de corte literario, y *Del sentimiento trágico de la vida*, ensayo filosófico, ejercen nítida influencia sobre el escritor argentino. La primera, dramática historia del cura que no cree (o cree no creer), ve la luz casi al final de su vida, con la guerra civil en ciernes. Su voz, cansada de tanta controversia interior y de tanto afán por despertar a una España que lo desoía, juega en esta obra su última carta: que el pueblo unido de Valverde de Lucerna sea ejemplo para su España quebrada, la que le dolió tanto.

La fuerza unitiva de ese pueblo es la fe de don Manuel. Pero, tal fe ¿existe? Seguramente es ilustrativa la afirmación de Valbuena Prat acerca de Unamuno: "Quiso crear aquello en que no creía." 141

*Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, "[...] el más filosófico de los escritos de Unamuno [...]" 142, plantea la idea de Dios como "[...] consecuencia del instinto de inmortalidad del alma." 143

Los puntos de encuentro entre Miguel de Unamuno y Federico Peltzer en cuanto a la imagen de Dios son, pues, evidentes. Tres temas profundamente entretejidos perfilan, a mi juicio, esta relación:

### 2.1. Inmortalidad, resurrección y fe.

Ceñiré el paralelo Unamuno-Peltzer a estas tres ideas exclusivamente. Sin duda, la riqueza temática de las dos obras unamunianas elegidas (y de otras que no incluyo por razones de precisión, pero serían referentes aptos, como por ejemplo *La agonía del cristianismo*) suministra material abundante para encarar una investigación más vasta y profunda. Pero reitero el objetivo de este primer capítulo, ya enunciado al iniciar el estudio de Mauriac: analizar en las obras seleccionadas tan sólo los temas comunes al autor en cuestión y a Federico Peltzer. Considero, en este caso, que la impronta acuñada por Unamuno sobre Peltzer se focaliza en la trilogía inmortalidad-resurrección-fe, porque es en ella y a partir de ella donde el sustrato común se verifica: agonía vital nacida de la paradoja: desesperado anhelo del corazón e imposibilidad de la razón para creer.

Dice Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*, ubicando la génesis de su filosofar en la agonía misma del ser hombre: "[...] nuestro íntimo problema vital: el hambre de inmortalidad." 144 y unas páginas más adelante, dando la respuesta a tal hambre: "Porque lo específico religioso católico es la inmortalización [...]" 145 En madurada síntesis Unamuno acierta en el corazón de la fe católica: la "inmortalización". Es decir, el haber sido inmortalizados. No usa inmortalidad, de manifiesta semántica abstracta. Supone un dador ejemplar de tal don, imposible de alcanzar para la naturaleza humana. Este es Cristo resucitado. Porque como dice Pablo: "Y si no resucitó Cristo, vana es nuestra predicación, vana también nuestra fe." 146

Dicho en otras palabras:

"Genuinamente, el Cristianismo no es un conjunto de doctrinas filosóficas, morales o políticas más o menos aceptables, sino la 'buena noticia' de que la muerte, el enemigo más poderoso y temido de la humanidad, ha sido destruida para siempre por medio de la resurrección de un hombre: Jesús, el Cristo." 147 La unidad inmortalidad-resurrección-fe es, pues, vincular, necesaria. Concluye nuestro autor:

"Y puede, a partir de esto, afirmarse que quien no crea en esa resurrección carnal de Cristo, podrá ser filocristo, pero no específicamente cristiano." 148 Esta resurrección, garantía y anticipo de la nuestra, constituye el segundo pilar de la fe, tan medular de lo cristiano como el anterior.

La trilogía unamuniana se encarna en don Manuel, cura de Valverde de Lucerna. La relatora, Angela, cuenta:

"Y al llegar a lo de 'creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable', la voz de don Manuel se zambullía, como en un lago, en la del pueblo todo, y era que él se callaba." 149

Harto elocuente es su silencio. Más adelante, Angela transcribe un diálogo:

"— Pero usted, padre, ¿cree usted?

Vaciló un momento y, reponiéndose, me dijo:

— ¡Creo!

— Pero ¿en qué, padre, en qué? ¿Cree usted en la otra vida?, ¿cree que al morir no nos morimos del todo?, ¿cree que volveremos a vernos, a querernos en otro mundo venidero?, ¿cree en la otra vida?

El pobre santo sollozaba.

— ¡Mira, hija, dejemos eso!" 150

Tras esta muda confesión, el corazón de don Manuel necesita ser perdonado:

"— Y ahora, Angelina, en nombre del pueblo, ¿me absuelves?

Me sentí como penetrada de un misterioso sacerdocio y le dije:

— En nombre de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, le absuelvo, padre.

Y salimos de la iglesia, y al salir se me estremecían las entrañas maternas." 151

Unamuno dirá en *Del sentimiento trágico de la vida*:

"El amor de la mujer, sobre todo [...] siempre en su fondo compasivo, es maternal." 152

Y dice Angela de su amor por don Manuel:

"Empezaba yo a sentir una especie de afecto maternal hacia mi padre espiritual; quería aliviarle del peso de su cruz de nacimiento." 153



Es interesante destacar que la absolución que don Manuel reclama es "en nombre del pueblo", en nombre de aquéllos a los que ama y cree engañar, y cuida de engañar bien para que no descubran la verdad, y a los que seguirá engañando para que sean felices. Pero ella se la da en nombre de Dios Uno y Trino, confirmando la sacramentalidad del amor humano verdadero. Esta confianza en el amor humano de confesión, en el amor humano misericorde, el de Angela por don Manuel, es la que lo lleva a buscar en la mujer que lo ama su absolución y a creer que ella puede, efectivamente, servírsela. Este amor es análogo en lo compasivo al de Dios por su criatura. Por eso dice Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*:

"Creer en Dios es amarle, y amarle es sentirle sufriente, compadecerle." 154 y también "[...] no se puede conocer bien nada que no se ame, que no se compadezca." 155 porque "La compasión es, pues, la esencia del amor espiritual humano." 156

Afirma Moeller en su estudio sobre Unamuno:

"[...] persiguió sin duda una especie de evidencia racional del hecho de la revelación." 157 y más adelante: "A fuerza de interrogarse y racionalizar su fe, Unamuno la vio volatilizarse." 158

Esta experiencia del escritor vasco se encarna en su criatura literaria.

Don Manuel enseña a creer y mueve a creer con el testimonio permanente de su amor. Él, que no cree en su fe.

En la última comunión que da a Lázaro, (hermano de Angela), le dice en secreto: "No hay más vida eterna que ésta..., que la sueñen eterna..., eterna de unos pocos años." 159

Don Manuel es un desesperado. Huye del ocio y la soledad, a la que teme, porque no puede permanecer solo consigo mismo, con sus dudas. Define su vida como "[...] una especie de suicidio continuo, un combate contra el suicidio, que es igual; [...]" 160 La terrible lucidez del sacerdote para desnudar el corazón de su conflicto adquiere plena luz en las palabras de Moeller: "La incomparable grandeza de Unamuno está en afirmar, en verso y en prosa, en ensayos filosóficos y en obras de teatro, en artículos de crítica y en novelas, la absurdez fundamental de este mundo si no hay un más allá." 161

Padece en carne propia el grito de abandono de Cristo en la cruz, sintiéndose él también un abandonado de la providencia:

"Y cuando en el sermón del Viernes Santo clamaba aquello de: '¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?', pasaba por el pueblo todo un temblor hondo como por sobre las aguas del lago en días de cierzo de hostigo." 162

En esta desesperación parece consistir su santidad. Más de diez veces se alude a ella en el breve relato de su historia, desde las primeras líneas en que Angela cuenta que el obispo promueve el proceso de beatificación, hasta llegar, al final, a denominarlo mártir. Martirio sin duda constituido por su agonía, su lucha interior y su necesidad de hacer creer, creyendo no creer.

Este don Manuel-Miguel relaciona, en giro calderoniano, la fe al sueño:

"¡Y entonces sí que creía en la vida perdurable! Es decir, me figuro ahora que creía entonces. Para un niño creer no es más que soñar." 163

Y luego:

" – Tú, Angela, reza siempre, sigue rezando para que los pecadores todos sueñen hasta morir la resurrección de la carne y la vida perdurable..." 164 Lo que no puede aceptar con la razón, pero tampoco desgajar de su anhelo, queda al cobijo de los sueños.

Pareciera que la compleja criatura Manuel-Miguel inhibe, a fuerza de razón, el proceso de la Gracia. Entroniza a la primera y no logra doblegarse en obediencia a la recepción del don. Concluye Emilio del Río en "Ateísmo y agonía de don Miguel de Unamuno": "No se rinde don Miguel, por eso no se le rinde Dios." 165 La lucha de fuerzas antagónicas es evidente: "¿Contradicción? ¡Ya lo creo! ¡La de mi corazón que dice sí, mi cabeza, que dice no!" 166

Balthasar resuelve esta dicotomía:

"La relación sponsal entre fe y razón, fecundada por la fuerza generadora de la fe, fundamenta así todo el pensamiento teológico. No se trata únicamente de que la razón sea elevada y adquiera la capacidad de pensar en el interior de la fe. 'La fe tampoco puede sin la razón desarrollar y desplegar su contenido, y por eso ha de depositarlo en el seno de la razón, a fin de que ella se nutra y adquiera forma.'" 167

Pero Unamuno no logra la boda razón-fe que Balthasar plantea, y entonces, movido por el deseo esencial de creer, la razón, arma-obstáculo, es descalificada:

"Ya veremos más adelante, al tratar de la fe, como ésta no es en su esencia sino cosa de la voluntad, no de razón, como creer es querer creer, y creer en Dios ante todo y sobre todo es querer que le haya." 168

Dice de esto Moeller:

"La fe unamuniana no es la respuesta del espíritu a una luz venida de Dios, portadora de una certeza natural... es el bosquejo de una antropología de la voluntad de creer en un hombre que no ha recobrado la fe sobrenatural." 169

Emilio del Río enfoca el mismo punto de un modo más personalista aún:

"Se diría incluso que su necesidad de combatir a la razón humana en todas sus formas –en el camino hacia Dios y al interior de la fe sobre todo– no es comprensible sino como una especie de acusación de sí mismo, de su impaciente necesidad de pruebas y razones antes de que se pueda él mismo 'entregar'." 170

Considero iluminador este cordial chispazo sobre nuestro maestro hecho desde el "rendirse" y "entregarse", o, dicho con otras palabras, desde la experiencia de Dios. Unamuno no pudo hacer suya la vivencia de que:

"Lo que no puede resolverse, le ayudará a convertirse cada vez más en verdadero 'creyente': un hombre que no se abandona a su concepción de Dios, sino a Dios mismo; que al romperse la imagen de Dios y de la salvación que tenía, llega a la revelación del totalmente otro, del Dios viviente: a la cruz de Jesucristo." 171

El creer de don Manuel aparece como un fingir creer que no es sino un desesperado desear creer para dar testimonio a su pueblo y confirmarle la fe. También en esto don Manuel es la encarnación de las ideas de su autor. Dice Unamuno en el ensayo que nos ocupa:

"La fe crea, en cierto modo, su objeto. Y la fe en Dios consiste en crear a Dios y como es Dios el que nos da la fe en Él, es Dios el que se está creando a sí mismo de continuo en nosotros." 172

Analizaré a continuación cómo plantea el escritor argentino la trilogía unamuniana inmortalidad-resurrección-fe.

La teoría de Peltzer acerca del amor creación parece espejarse en las ideas del maestro:

"Es el furioso anhelo de dar finalidad al universo, de hacerle consciente y personal, lo que nos ha llevado a creer en Dios, a querer que haya Dios, a crear un Dios, en una palabra." 173

El triple tema unamuniano aparece en Peltzer como presencia y como ausencia reveladora. ¿Hablan de ellas sus personajes? Si Dios es tema fundacional en el universo de sus criaturas, si inmortalidad y resurrección son el meollo, la justificación de la fe (San Pablo), ¿cuánto y cómo hablan de ellas los personajes? La primera respuesta es el silencio. Hay mucho más silencio que palabra. Igual que don Manuel, las criaturas de Peltzer hacen del corazón de la fe el carozo de su duda. Y callan, casi siempre. Basta pensar que en la obra de Federico Peltzer –que consta de dieciséis libros publicados y los inéditos (La puerta del limbo, y los poemas de El silencio y la sed y Cantares, son los que el autor me ha facilitado para esta investigación)–, sólo fugazmente, en alusiones brevísimas, aparece la inmortalidad. (Recuerdo que este tema de Peltzer fue desarrollado en el paralelo con Mauriac, I, 1.1.4.)

En Compartida, la inmortalidad es para Laura:

"débil esperanza" 174 "[...] algo relativo [...]" 175 carencia: "[...] la falta de otra eternidad por ganar [...]" 176 y luego oración: "– Dios mío, dame otra vida para amar..." 177

En La sed con que te llevo adelanta:

"[...] el día aquel,/ final,/ en que no seamos como hoy,/ sino un todo enamorado,/ [...]" 178 Y en otro poema: "[...] alguna vez, después del tiempo, estallaré de vida." 179

En La mi muerte arriesga aseverando: "Cuerpo tocado con amor no muere." 180

En La razón del topo es metafórica simultaneidad de certeza y duda: "[...] nos cortamos para anudarnos vaya a saber dónde." 181

Este es todo el material que su vasta obra aporta al tema de la inmortalidad.

¿Qué ocurre con la resurrección? Laura, en Compartida, menciona la palabra en una hondísima y conmovedora oración:

"Dios mío: empiezo a descubrir en mis penumbras. Parece que me acercara a Ti, el olvidado en un recodo. ¡Cuánto hacía que no te hablaba! Y hoy me ha vuelto tu Nombre como un deseo, más aún, como una sed. Tengo sed de decirte palabras; pero antes debo terminar esta historia que acometí y que es mi penitencia, mi camino, mi peregrinar. Después, acaso logre mi pequeña, mi limitada resurrección. Después... Cuando pueda dedicarte todas las palabras. Siento como si a un tiempo estuviera en cruz y me miraras... Pero también siento que no hay más segura resurrección que la de los crucificados." 182

En Con muerte y con niños duda primero y afirma después:

"[...] el cuerpo es un don y hay que cuidarlo por si es cierto que resucita, [...]"

183 "El amor no resucita, no despierta." 184

En La razón del topo, durante el monólogo motivado por la Sonata número dos para viola y piano, de Brahms, la viola enrostra su sentencia: "La resurrección no existe." 185 En otro momento, Mario Kremer, el protagonista, confirma: "No hay resurrecciones de este tipo." 186

En Los oficios:

"La sangre es un camino con renuevos,/ un gran espejo de apretados rostros; baila en puntas de pie, corre a la muerte,/ agota el escenario y resucita." 187

Y en un poema de Cantares en el tiempo:

"En cada hombre te mueres,/ Cristo de cruz repetida./ Resucitaste una vez/ no siempre en mí resucitas." 188

Concluyendo: inmortalidad y resurrección oscilan en Peltzer desde la negación al deseo, profundamente vinculado al amor. Su actitud tiene más relación con la aceptación de la duda que con la certeza. Es porque duda que no niega. Y esa duda es su atadura: "La fe, creo yo, consiste en continuar a pesar de todo, saltando sobre las dudas." 189

Esta fe hace pensar en don Manuel. Sobre todo cuando en el mismo cuento anteriormente citado, el médico dice:

"La fe irradia, es un contagio; quien la posee y la exhibe ante otros ya no tiene derecho a perderla, porque los ha comprometido, aunque no se lo proponga. Nadie cae solo con su fe vencida." 190

En Compartida, Laura habla varias veces de su fe. Citaré solo las más relevantes:

"Cada vez se estrecha más el cerco en torno a nuestras creencias. Nacemos y estamos ricos de ellas. Pero se van desvaneciendo, una a una, hasta que se nos adentra esta dolorosa costumbre de dudar. Pero entonces ya no podemos mirar al mundo con los mismos ojos: somos sus engañados. Y adoptamos esa actitud de defensa que nos quiebra el amor a flor de labios." 191

Tras la riqueza primigenia, edénica, llega el exilio, (pérdida, desengaño), territorio de la duda. Entonces:

"Los desesperados rara vez rezan como todos; tienen otro lenguaje, hecho de súplicas e improperios, para dirigirse a Dios. Rezar es uno de los pocos actos que podemos realizar absolutamente solos. Por eso hay palabras insospechadas en la oración de los que sufren, palabras nuevas, desgarradoras, que jamás dirían delante de otros." 192

Estos "desesperados" rezan, aun con "improperios". No reniegan. No pueden hacerlo. Están sujetos a una fuerza más grande que la propia desesperación: su fe. No advierten, en la desolación de su noche, que esta sujeción los salva, porque la fuerza que los ata no es meramente un imperativo interior, sino una Voz, un Llamado. La certeza de lo que afirmo se desprende de los textos. Es fundamental al respecto un diálogo entre Laura y Ana Gardner, la mujer judía de la que se hace amiga en el barco que las lleva a Eldorado:

"— Laura: ¿crees que hay un Dios, el tuyo o el mío, y que lleva la cuenta?

La miré. Temblaba. Me pareció que había hablado demasiado y que no podía retroceder. Le contesté como si fuera otra la que hablara, escuchando, irreconocible, mi propia voz:

— En todo caso debe haber Alguien que ponga límite a todo esto tan gratuito.

— Te consideras una víctima.

— Lo soy. Como vos, como los otros.

— ¿Y si todo fuera razonablemente despiadado?

— Entonces — dije —, habría que bautizar a Dios con un nombre cruel.

— ¡Tienes fe! —, gimió, no sé si como un lamento o con una voz de triunfo." 193 Sin duda, Laura tiene fe. Pero sabe más de sus dudas, sus desengaños, su desesperación, que de ella.

En La noche, Mara, la protagonista, habla de su fe e interroga la de su ocasional compañero de una solitaria tarde de domingo, en una larga página. Las afirmaciones esenciales respecto de la propia fe son:

"No creo que esté perdiendo la fe. Simplemente, lo veo a Dios de lejos, como si fuéramos juntos por el mar, pero en barcos diferentes." 194

Y de la fe de la que él duda o descrea, dice Mara:

"— ¿Pero no creyó nunca?

— ...

— ¿Ni de chico?

— ...

— Quiere decir que creyó en algo. Ha de tenerla ahí abajo..." 195

Mara afirma la propia fe y la de un casi desconocido como hechos incontrovertibles, ciertos, pero complejos. La de ella, cargada del silencio de Dios, una fe sin respuesta. La de él, dormida fe en un Dios dormido "con un solo ojo." 196

En La razón del topo, el tema de la fe aparece muy comprometido con el del amor. Dice Mario Kremer:

"Dolores cree en mí y espera en Dios. ¿Cómo será su Dios? Casi nunca hemos hablado de eso. Cierta vez me dijo que, antes, tuvo una fe más o menos armada. Creía en Dios por inercia. Después lo sintió lejano, como si le volviera el rostro. Por fin prescindió de ese Dios olvidadizo." 197

Luego, tras una larga página en la que habla de su Dios, su "Dios gendarme, su "Dios de estado policial", concluye:

"Y ahora, desde el río, Dolores invoca al Dios en que no cree para que nos dé el amor para ella, mujer, y el hombre de su fe." 198

La tibieza y el desinterés de la fe de Dolores se revierten ante el hecho del amor humano. Reza cuando ama, porque "Crear es sólo amar, y nada puede ser y debe ser creído si no es el amor." 199 Cree cuando ama, necesita creer, ante todo en "el hombre de su fe". Pero Mario Kremer no podrá creer, en principio, en sí mismo, y a partir de esta incredulidad recusará el amor. "El amor, en su realidad íntima, sólo puede ser conocido por el amor." 200, afirma von Balthasar, el teólogo suizo. Mario Kremer no se conoce en el amor. Igual que Luis (Nudo de víboras), se detesta. Y no puede soportar la idea de ser amado. Por nadie. Ni por Dolores ni por Dios.

Creo que, de todos modos, es la "criatura única" (III, 2.) de Peltzer quien contesta en "Claustro de profesores", cuando el sacerdote pregunta:

" – [...] ¿Crees o no en Dios?

– Sí... En el fondo, sí." 201

Es harto elocuente lo que Peltzer dice respecto de inmortalidad, resurrección y fe, pero es mucho lo que calla. Si muestra la realidad de la fe en algunos personajes, con pinceladas sutiles que desnudan pautas contradictorias muchas veces, es innegable que inmortalidad y resurrección permanecen en ocultamiento. Lo esencialmente cristiano: inmortalidad y resurrección, es en la voz del Maestro y en las criaturas del escritor argentino lastimadura dogmática que proyecta su sombra sobre la imagen de Cristo, el protagonista excesivamente ausente del escenario literario de Peltzer. A propósito de Lagerkvist y también en el capítulo II de esta investigación intentaré dar cuerpo a esta hipótesis.

Sin embargo, resulta paradójicamente revelador leer a Peltzer, no ya como creador, sino como crítico, cuando analizando tres novelas del maestro vasco dice:

"¿No se imaginaba, tal vez, no creer, porque no veía el signo, la señal inconfundible de que su persona, sola o enredada en la maraña del destino de su pueblo, iba a sobrevivir? ¿Puede alguien dar aquello que no tiene? Si a tantos comunicaba la fe que él solo pensaba hecha de gestos y palabras, sin correspondencia con una actitud interior, ¿no habría detrás, en una hondura que él no podía explorar, otra ciudad sumergida, como aquella del lago de su tierra, desde la cual Dios le dictaba sus palabras y sus gestos?" 202

## 2.2. Los símbolos.

La hondura con que Peltzer cala en el misterio de Unamuno me lleva a intentar, antes de finalizar este paralelo, el análisis de dos símbolos que aparecen en la novela del escritor vasco bajo la figura del doble. Son el de Blasillo y el de la ciudad sumergida, cuya interpretación alumbraba Peltzer en la cita anterior. Blasillo es el loco del pueblo:

"Y como hubiera en el pueblo un pobre idiota de nacimiento, Blasillo el bobo, a éste es a quien más acariciaba, y hasta llegó a enseñarle cosas que parecía milagro que las hubiese podido aprender. Y es que el pequeño rescoldo de inteligencia que aún quedaba en el bobo se le encendía en imitar, como un pobre mono, a su don Manuel." 203

De todas las cosas que, dice Angela, aprendió Blasillo de don Manuel, una sola se hace manifiesta en la novela:

"Luego, Blasillo el tonto iba repitiendo en tono patético por las callejas, y como en eco, el '¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?', y de tal manera, que al oírsele se les saltaban a todos las lágrimas, con gran regocijo del bobo por su triunfo imitativo." 204

Blasillo es el eco del más agónico grito de don Manuel. Es su doble. Todo lo que sabemos de él es que es "un pobre idiota de nacimiento", "el bobo". Privado de la razón que priva a don Manuel de creer, sólo puede "imitar". Imitar a su Cristo, que esto es el cura para él. La traslación Blasillo-don Manuel-Cristo aparece claramente en el texto:

"Y en aquel momento pasó por la calle Blasillo el bobo, clamando su '¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?'. Y Lázaro se estremeció creyendo oír la voz de don Manuel, acaso la de Nuestro Señor Jesucristo." 205

En este sentido, Blasillo prefigura al Vidente, un personaje de Peltzer que aparece en La vuelta de la esquina y su grito, el de Jesús, es semilla que arraiga hondo en el escritor argentino, ya que brotará configurando la interioridad más profunda de sus criaturas. Lo analizaré en III, 3.3.1.

Pareciera que en Blasillo, el doble, se personifica la salvación de don Manuel. En este tonto, bobo, idiota sin más identidad que la de eco agónico del maestro, imitador grotesco, parece Unamuno retratar, en esperpento, en capricho goyesco, la silueta del creyente. Creer es locura, bobera, idiotez, no cosa de razón; creer es sólo imitar al Inimitable, llora Unamuno en Blasillo.

Es interesante señalar que las tres veces que Blasillo habla, repite lo mismo: las palabras del abandono de Jesús en cruz, el Viernes Santo. Son las palabras cruciales de don Manuel las que Blasillo espeja. El pobre imitador, sin embargo, ríe al decirlas. La distinción de Norbert Hoffmann:

"Jesús grita de dolor, pero no contra, sino a Dios ('Dios mío, Dios mío...') Se queja, pero no de Dios. Su grito mortal es oración." 206

se aplica a don Manuel y su doble. El primero clama a Dios y un temblor recorre al pueblo entero. El segundo, riendo sin comprender y haciendo llorar a quienes lo escuchan, reza. El poder curador, la catarsis del corazón que las palabras del abandono traen al mundo, operan por don Manuel el temor y por Blasillo la compasión.

La consideración de Blasillo como el doble de don Manuel aparece confirmada en los capítulos finales. Cuando: "El pueblo todo observó que a don Manuel le menguaban las fuerzas, que se fatigaba." Blasillo "[...] lloraba más que reía, y hasta sus risas sonaban a lloros." 207

Los procesos vitales muestran su coincidencia. Pero el momento en que esto se patentiza es en la muerte del cura:

"[...] fue Blasillo el bobo quien más se arrimó. Quería coger de la mano a don Manuel, besársela. Y como algunos trataran de impedirselo, don Manuel les reprendió diciéndoles:

—Dejadle que se me acerque. Ven, Blasillo, dame la mano." 208

Luego: "[...] y cogido de la mano por Blasillo, que al son del ruego se iba durmiendo." 209 Para concluir: "Y no hubo que cerrarle los ojos, porque se murió con ellos cerrados. Y al ir a despertar a Blasillo nos encontramos con que se había dormido en el Señor para siempre. Así que hubo que enterrar dos cuerpos." 210

Don Manuel y Blasillo mueren tomados de la mano, en el mismo acto, que para el segundo tiene la placidez salvífica de una dormición. Ambos con los ojos cerrados, como que cerrados a la luz de la fe uno y de la razón el otro los

tuvieron siempre, y porque en realidad no son sino uno, el mismo entierro es para los dos. La salvación encarnada en Blasillo se confirma cuando al final de la novela Angela se confía a él:

"[...] que él me ampare desde el cielo." 211

En cuanto al símbolo de la ciudad sumergida, Unamuno lo presenta por primera vez vinculado al silencio de don Manuel cuando reza el credo: "Y al llegar a lo de 'creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable', la voz de don Manuel se zambullía, como en un lago, en la del pueblo todo, y era que él se callaba. Y yo oía las campanas de la villa que se dice aquí que está sumergida en el lecho del lago –campanadas que se dice también se oyen la noche de San Juan–, y eran las de la villa sumergida en el lago espiritual de nuestro pueblo; oía la voz de nuestros muertos que en nosotros resucitaban en la comunión de los santos. Después, al llegar a conocer el secreto de nuestro santo, he comprendido que era como si una caravana en marcha por el desierto, desfallecido el caudillo al acercarse al término de su carrera, le tomaran en hombros los suyos para meter su cuerpo sin vida en tierra de promisión." 212 Esta villa sumergida puede ser vista como doble de Valverde de Lucerna, tal como Blasillo de don Manuel. Y en ella, bellísimo, insondable símbolo, corporiza Unamuno el misterio de la comunión de los santos. En el silencio de don Manuel, esta Jerusalén sumergida aflora en las campanas que Angela, la que tiene fe, oye. Y lo que oye es "la voz de nuestros muertos que en nosotros resucitaban". La resurrección que don Manuel no puede creer aparece viviendo, latiendo en la presencia de la villa sumergida, en la que la "caravana" de los santos llevará a su "caudillo" "desfallecido" hasta "la tierra de promisión". La Jerusalén sumergida prefigura la celestial, y al hacerlo revela la esperanza. Es en diálogo entre Angela y Lázaro que se devela el símbolo de la villa especular en cuanto a su vinculación con la fe de don Manuel:

" – Y creo – añadía – que en el fondo del alma de nuestro don Manuel hay también sumergida, ahogada, una villa y que alguna vez se oyen sus campanadas.

– Sí – le dije –, esa villa sumergida en el alma de don Manuel, ¿y por qué no también en la tuya?, es el cementerio de las almas de nuestros abuelos, los de nuestra Valverde de Lucerna [...]" 213

Lo que más admira Angela del cura es su voz:

"[...] su voz –¡qué milagro de voz!– [...]" 214 Ella es la que, por "milagro", sale a la luz desde un inconciente sojuzgado por la razón unamuniana donde yace "sumergida, ahogada", en las campanadas.

Esta Jerusalén sumergida, doble, espejo de la real, encuentra su propia identidad en las últimas palabras que don Manuel dirige a su pueblo:

"Vivid en paz y contentos y esperando que todos nos veamos un día en la Valverde de Lucerna que hay allí, entre las estrellas de la noche que se reflejan en el lago, sobre la montaña." 215

Ya no se trata de la sumergida sino de la encaramada, la Jerusalén celestial. De ésta es especular la villa sumergida, en la que, ahogada en abisal silencio, espera la fe de don Manuel.



Los dos símbolos del doble que analizo manifiestan, pues, claramente, su entidad teológica.

En Blasillo se salva don Manuel, y su salvación consiste en creer en la resurrección de la carne y la vida perdurable, misterios, ambos, que se consumarán en la Valverde celestial, la futura, pero se hallan ya prefigurados en la comunión de los santos, en la Jerusalén sumergida.

Desde esta perspectiva hermenéutica, los dobles revelan lo que la palabra del ensayista y la del novelista niega: inmortalidad y resurrección son contenidos de la fe de Unamuno. Más aún: son contenidos agazapados en el íntimo recinto del creador, al resguardo de su razón aniquiladora. Lo cual equivale a afirmar que Unamuno cree, verdaderamente, allí donde se pudo permitir creer: fuera del reino de la razón. A esto me refería en la premisa inicial del presente apartado, cuando afirmaba la agonía vital común a Unamuno y a Peltzer: desesperado anhelo del corazón e imposibilidad de la razón para creer. Los símbolos, sumergidos, nacen, sin duda, del desesperado anhelo.

Es el mismo Peltzer quien defiende la fe de Unamuno:

"Pero amar lo creado es detener los ojos con complacencia en la huella del creador. Hay una raíz de amor a Dios en ese desaforado amor por el hombre, como lo hay en esa vocación perpetua para el creer imposible en Él [...] Sabemos que hombre con tal porfiada sed de inmortalidad, debió recibir su anhelo de una fuente inagotable." 216

Es visceral la comprensión que derrama Federico Peltzer sobre Unamuno, seguramente hermanado al escritor vasco en la vivencia común acerca del silencio de Dios: "Unamuno experimentó a Dios como 'aquel que calla desde el comienzo del mundo.'" 217

Y respecto del silencio de Dios afirma, refiriéndose a Unamuno:

"Aunque se sintió solo, quizá no lo estuvo nunca, porque supo ser hermano. Otro le prestó, a destellos, infinita compañía." 218

Concluyendo, las coincidencias temáticas entre Unamuno y Peltzer se ubican en dos centros medulares de la fe: la vida eterna (inmortalidad) y la resurrección. En el primero son muy manifiestos el deseo y la necesidad de creer en ambas junto a la imposibilidad de la razón para hacerlo. Los personajes del segundo hacen patente el silencio y la duda, que oscilan desde el anhelo hasta la negación.

El encuentro del escritor vasco con el argentino se encuadra en terreno intelectual. Los dos someten su fe al análisis de la razón y acaban dudando o negando lo que esta última no es capaz de aceptar. Pareciera que las enfrentan en duelo en lugar de reunir las en alianza.

Lo que claramente los diferencia es cuánto discurre Unamuno acerca de inmortalidad y resurrección y de cuánto silencio las rodea Peltzer.

La breve hermenéutica de los símbolos del primero llevada a cabo en esta investigación muestra, sin embargo, una grieta en su estructura racional. Si es posible dar crédito a las conclusiones que de allí se desprenden, se podría afirmar que lo que el maestro vasco cree difiere de lo que él dice creer. No es

otra cosa lo que Peltzer sostiene (en nota 202). Esta aseveración abre, por su parte, conjetura similar sobre el escritor argentino. No hallo otra manera de explicar tanto perseverar conjunto en la duda y en la atadura a Dios.

### 3. Pär Lagerkvist.

La influencia de Pär Lagerkvist sobre la imagen de Dios de Federico Peltzer es más determinante y trágica que la ejercida por los otros dos maestros. Ni de Mauriac ni de Unamuno se desprende el Dios cruel y silencioso hasta la disolución de la Revelación, su Palabra, que surge de la lectura del escritor sueco.

El peso de la impronta sellada por Lagerkvist sobre Peltzer me lleva a encarar el presente apartado del primer capítulo con mayor profundidad que los dos anteriores.

Analizaré a Lagerkvist tan sólo planteando temas comunes entre él y Federico Peltzer, a igual que con Mauriac y Unamuno.

Las obras de Pär Lagerkvist escogidas para esta investigación son: El verdugo, Barrabás, La sibila, Muerte de Ahasverus, Peregrino en el mar y La Tierra Santa. La abundancia de material seleccionado para este apartado está en función de la profundidad de la influencia, ya señalada. Además, no es posible lograr una visión de conjunto de la problemática del escritor sueco, menos conocido en nuestro medio que los dos anteriores, sino a través de la totalidad que estas obras revelan.

Desarrollaré este paralelo en cinco temas: el mal; el silencio de Dios; la maldición de un Dios cruel; la figura de Cristo y los elegidos.

#### 3.1. El mal.

Este es el primer tema, que, en orden de importancia, se presenta. Lo analizaré en El verdugo, de Lagerkvist.

La escena inicial de la novela transcurre en una taberna donde el Verdugo está presente. Dice el Viejo, uno de los reunidos para beber: "— Hablo en serio del poder que tienen las cosas del patíbulo, porque eso es cierto y seguro." 219 Y más adelante agrega:

"— Sí, el mal tiene poder curativo, es innegable [...]" 220 Con esto queda asentada la primera doble afirmación: el mal tiene poder hasta para hacer el bien.

Ejemplificando lo aseverado, otro de los parroquianos cuenta una historia en la que aparece un niño "salvado" por el verdugo de morir bajo su espada.

Terminado el relato, uno de los hombres agrega: "— Es como si en el mismo mal hubiera también algo bueno." 221

Continúan las reflexiones:

"— ¡Que el verdugo pueda tener semejante poder! Lo que has contado es un verdadero milagro, porque si él no te hubiera salvado ahora estarías perdido.

— ¡Ya lo creo que hace milagros! Para eso es peor que los santos..." 222

Los subrayados destacan lo que llamaré cristología de signo inverso. Obrar un milagro para salvar lo perdido sólo puede referirse a la acción redentora de Cristo en la cruz. Pero aquí el verdugo es agente de esa redención, luego, un Cristo. La inversión se aclara y acentúa con "peor que los santos..." Creo que Lagerkvist lee la historia de la creación y la redención con signo contrario. Es decir, no estructura un orden nuevo por creer falso o inexistente el Plan de Salvación, sino que lo trueca, lo tergiversa y confiere a lo cristológico una semántica antagónica a la que posee.

Dice Siwek:

"El Mal no es una pura nada ni una simple negación de una perfección cualquiera. Es una privación." 223

En la cosmovisión de Lagerkvist, en cambio, el mal es origen. Dios es un ser cruel, casi me atrevería a decir un Dios-Demonio, Cristo es sustituido por el verdugo y el lugar del hombre redimido es ocupado por el hombre condenado. Ninguna de las piezas ha sido omitida, pero todas han sido cambiadas de signo. No existe un Dios Padre revelado por Cristo a la criatura, creada en el amor, sino más bien un demiurgo poderoso y silente, cuyo brazo es el verdugo, manifestación de la maldición. Este hace evidente que en Dios no hay paternidad. Su palabra es la anti-palabra, la maldición y la negación de la paternidad divina. El cielo calla, cruel, frente al mal, más poderoso que el bien. El silencio de Dios, que no entraña palabra alguna de salvación, es abandono, vacío, nada. La criatura no resulta redimida en Cristo sino condenada en el Verdugo. El insondable misterio del Amor se desfigura en una maléfica irracionalidad, indescifrable y pérfida. Esto es lo que, en síntesis, llamo cristología de signo inverso.

Retomando el diálogo en la taberna, inmediatamente después de lo antes citado, dirá otro de los parroquianos: "— ¿Y Jesucristo, que nos salvó de todos los pecados?" 224 Siguiendo la lógica interna de la conversación, aparecerá el gran ausente:

"— Me gustaría saber de dónde recibe sus fuerzas el mal. Para mí que se las da el Diablo [...]" 225

La segunda afirmación que Lagerkvist hace respecto del mal, —que este contiene al bien—, resulta causa perfectamente coherente de la primera, —el mal tiene poder hasta para hacer el bien—. Lo ejemplifica la historia del Verdugo que se enamora de su víctima, pero porque: "— Estaba escrito" 226 fatalmente llega a ser su verdugo. Aquí también creo leer una cristología de signo inverso, ya que no se afirma que el Bien, la Redención, asuma el mal en la cruz, sino lo contrario.

En la tercera historia, que constituye la tercera afirmación, aparece Galg Lasse, el ladrón sin manos, poseedor de la mandrágora, el antídoto contra el mal. La sola existencia de algo que tiene poder contra el mal habla de una grieta o fisura en su naturaleza. Lagerkvist no puede creer en un "Dios Padre Todopoderoso", como reza el Credo, pero tampoco puede sustituirlo por un mal todopoderoso. Galg Lasse cuenta cómo obtuvo la mandrágora y el relato es un ascenso de los infiernos a la tierra:

" – Cuando al fin la arranqué, retembló la tierra, y se abrieron sus entrañas vomitando sangre y cadáveres a la superficie. Un río de sangre, de cadáveres y de fuego se desató sobre el mundo en medio de las tinieblas... Un río de espanto y dolor... Y el mundo ardía... ¡Era como si el infierno se hubiera volcado sobre la tierra...!" 227

No hay Cristo que descienda "pro nobis", sino lo contrario: ascenso de lo infernal. La mandrágora es presentada aquí como el antídoto contra el mal. Para la fe, Cristo vence al mal, a través de un símbolo semánticamente idéntico al patíbulo: la cruz. La cruz es simultáneamente juicio y gracia. En ella el Padre juzga y condena el pecado en Cristo y por mediación de Él concede su gracia. Desde Lagerkvist, el mal parece invencible. Son trágicas la sustitución (mandrágora-Cristo) y la inversión (ascenso-descenso).

Dice Jean Daniélou:

"En el diálogo entre creyentes y ateos, la cuestión del mal ocupa un puesto esencial. Esta cuestión es, para muchos hombres, fuera de toda ideología, el principal obstáculo para la creencia en Dios. Por otra parte, el tema es de los que no se pueden abordar sin temblor, porque ante el sufrimiento del hombre todo discurso parece irrisorio. Además, el mal sigue siendo siempre el misterio cuyas profundidades no ha sondeado nunca ninguna mirada humana. La única actitud ante el mal, sea el que sea, es la de luchar contra él. Y los esfuerzos seculares de los hombres para librar a sus hermanos del mal son profundamente valederos. Sin embargo, siguen siendo impotentes para llegar al mal en su raíz. Sólo Cristo ha penetrado en este abismo y ha destruido el mal en su origen. Por eso, la única palabra que puede decirse es la suya." 228

Creo cierto esto que Daniélou afirma y creo también que cuando esta "única palabra" no es aceptada, el abismo queda totalmente oscuro y ocupado por la nada. Así parece ser la experiencia religiosa de Lagerkvist. Esta nada no es sólo un vacío de bien, es el mal, el mal como origen, como principio de una cristología de signo inverso. No es, por tanto, análoga al caos o la tiniebla del Génesis. Dice Clément:

"La nada, por definición, no es 'algo'. Es un concepto límite que significa que el hombre no existe por sí mismo, sino que Dios constituye 'su origen, su centro y su fin' (san Máximo el Confesor) en Él que, como decía Pablo a los atenienses, vivimos, nos movemos y existimos (Hechos, 17, 28)." 229

Y ¿cómo se plantea el tema del mal en el escritor argentino? Porque en el comienzo de este trabajo ya fue tratado en paralelo con Mauriac, cito aquí aquellos textos de Peltzer no usados en ese apartado. Dejo a cuenta del lector la reconsideración de los anteriores.

Lo analizaré en dos cuentos de El silencio, y en dos novelas: Compartida y La vuelta de la esquina.

El cuento en el que más claramente aparece el mal en relación a Dios (en otros aparecerá en la criatura) es "Claustro de profesores". Las ideas se presentan en la siguiente secuencia: "Todo se desencadenó –supongo– la mañana aquella en que empezamos a discutir el problema del mal." 230 Sigue con el padrenuestro del adolescente:

" – '[...] y no nos hagas caer en la tentación.'" 231 Se menciona el pecado de los ángeles (por soberbia, en el primer instante, determinando así la existencia del mal) y el muchacho sintetiza su dolor, su queja: " – Padre: ¿Por qué Dios no los confirmó en seguida, antes de que pecaran?" 232, para terminar en el siguiente diálogo:

" – Pero pudo crearlos e iluminarlos con su Gracia...

– No midas la eternidad con el patrón de nuestros minutos. Les bastó un instante y ahí pecaron.

– ¿Lo sabía Dios?

Adiviné lo que venía detrás. Me sentí al borde de un desierto por atravesar.

– ¡Cómo no iba a saber!

– Es decir que todo estaba previsto...

– Sí: El sabía.

– ¿Para qué los creó? ¿Para qué nos creó?

– Por amor.

– Un amor que hace posible el infierno..." 233

El diálogo encierra un grito de rebeldía, acentuada por la presencia clara de elementos metafísicos (libertad, bien, mal) y teológicos (gracia, salvación, condenación, predestinación, libre albedrío). El nivel teórico del discurso se rebate solo: no es posible concebir la criatura sin libertad, y ésta implica la polaridad bien-mal. Dice Olivier Clément:

"¿Por qué Dios ha creado al hombre trágicamente libre, trágicamente responsable, carga ésta tan pesada que sin cesar la ponemos a los pies de los ídolos y los inquisidores? La respuesta de la Gran Tradición Cristiana es unánime: Dios ha creado al hombre libre porque le llama a la deificación –a una condición divino-humana en la que su humanidad transfigurada encontrará la plenitud. Ahora bien, esta llamada exige una respuesta libre. La unión que procediese de una simple imantación, sería automática, animal, indigna de una existencia personal que pretende, en su misma adhesión, una entera responsabilidad." 234

La libertad adquiere en las maduras palabras del escritor y teólogo francés su dimensión trascendente. Desde esta óptica Clément analiza la creación y la caída (temas, ambos, del diálogo citado):

"[...] se interpreta el tema de la creación del hombre por Dios en el sentido de un riesgo corrido voluntariamente por el Creador, de una infinita vulnerabilidad asumida entonces por Él. La caída [...] se convierte en la prueba de la libertad, prueba necesaria para la conciencia, sin la cual no hay amor personal." 235

La libertad que dolidamente recusa el muchacho porque posibilita el espacio del mal, el pecado, el infierno, es la que confiere a la criatura toda su dignidad, hasta permitirle ser "antagonista" 236 de Dios, es decir, enfrentarlo y aun, negarlo. Este es, en último análisis, el verdadero drama humano: en el "theatro mundi", el Autor y el hombre, calderonianamente, representan sus papeles. En palabras de Clément:

"El colmo del Todopoderío de Dios Creador es haber puesto frente a Él, libertades capaces de resistirle." 237

Y agrega Vives:

"Todo es libertad y todo es gracia, porque la misma libertad es gracia y es don, no sólo como facultad, sino como ejercicio. La libertad está orientada y encarada hacia su único bien, del cual procede y hacia el cual tiende, y sólo en este su bien se realiza como tal." 238

De aquí concluye Vives que, donde no hay libertad, no hay amor.

En el cosmos que Peltzer crea, Dios aparece responsable de la existencia del mal porque lo ha permitido y la libertad del ángel o del hombre resulta tan sólo "un poder cuyo alcance ignoraba." 239 Consumado el pecado, la culpa anida en el corazón que se siente a sí mismo verdugo. Pero según la lógica que venimos analizando, Dios, creador de este orden injusto, se apresura a castigar, Verdugo también Él.

Así es, en el cuento "El silencio", la experiencia de Caín:

"También madre halló en el mejor lugar del mundo la serpiente. Y Él lo permitió. ¡Él cerró los ojos, como siempre, y dejó el poder abandonado, a merced de la primera mano dispuesta a asirlo! Después maldijo, claro. Es su modo de hablar con los hombres, cuando el tiempo del horror llega y es inútil inclinar el oído y escucharlos." 240

Ninguna respuesta de la Teología alcanza, porque: "[...] la teología me hizo mal. Explica, pero de una manera racional, fría, coherente. Todo encadenado, todo previsto." 241

Y no hay respuesta porque hay absurdo, porque el primero en no amar el orden creado es el Creador. Dice:

"Perdí la cabeza y quise también destruirme, porque advertí que lo hecho no era bueno... Había usado el poder, como mejor podía. Y aquel poder enorme no había engendrado más que dolor; muerte y dolor." 242

La influencia de Lagerkvist sobre Peltzer en esta época de su narrativa es indubitable.

En dos de las novelas, Compartida y La vuelta de la esquina, reaparece el tema. En la primera, Laura lo tematiza como el "daño inocente": "— ¡Es cierto! Somos inocentes de casi todo el mal que hacemos." 243

Sobre el final de la novela, la protagonista ha buceado más hondo en su propio corazón. Allí ha hecho la experiencia del mal. Y las palabras se modifican. Salta de la rebeldía del "daño inocente" a la conciencia de pecado. En diálogo con Ana, la amiga judía, esta realidad se revelará así: (Ana):

"— Pecar es hacer sufrir a alguien..."

— A Hans, o a mi madre, por ejemplo...

— Por ejemplo a Dios..." 244

En La vuelta de la esquina, la terminología teológica manifiesta una profundización mayor aún de la conciencia de pecado. Dice Elsa al respecto:

"— ¡No, Eduardo! No podemos seguir parados sobre tantas mentiras. Tenemos que aceptar que somos culpables, tenemos que pagar de alguna forma el mal que nos hemos hecho. Pero, además, tenemos que salvar... Eduardo, hay que salvar a ese hombre." 245

Desde la imagen de Dios y de hombre que los cuentos muestran hasta este Dios y esta criatura de La vuelta de la esquina, el tema ha hecho un largo proceso.

Los dos signos más perceptibles del mismo son, a mi juicio, la atenuación de la influencia de Pär Lagerkvist (fuertísima en la concepción de Dios que se advierte en *El silencio*, especialmente en el cuento homónimo y en "La pantalla azul" y muy vigente todavía en *Un país y otro país*) y el adentramiento en la interioridad y el misterio del yo.

Empero, las palabras de Elsa que tan bien delimitan el cosmos teológico del pecado ("somos culpables", "tenemos que pagar [...] el mal que nos hemos hecho", "tenemos que salvar [...] a ese hombre") mantienen viva una ausencia: la de la trascendencia. Culpa, reparación y salvación son aquí inmanentes a la criatura. (Destaco al respecto el valor semántico del pronombre "el mal que nos hemos hecho"). No hay Otro que cargue la culpa, un inocente que pague y salve. Ni hay, entonces, Buena Noticia de esa salvación. En estas palabras de Elsa falta la Palabra, el Verbo. Dios permanece en silencio.

### 3.2. El silencio de Dios.

Lo trataré, en Lagerkvist, en *La sibila* y en *El Verdugo*.

Dice la Sibila: "Cierto que me había sentido una con él, glorificada por él, pero enseguida me encontraba completamente sola y abandonada y él no estaba en mí. Sí, casi siempre me sentía abandonada por él, perdida en un vacío infinito. Yo lo deseaba, pero él permanecía indiferente; lo llamaba, pero no me respondía. Preguntaba ¿Quién eres? Pero él no me lo decía. ¡Tú, a quien amo por sobre todas las cosas! Y sin embargo no me daba una respuesta. Jamás una respuesta." 246

Y exclama del silencio de Dios el Verdugo:

"¡Hoy he crucificado a tu propio hijo!, le grité en un salvaje arrebató de furia. Mas no se alteró ni un rasgo de su rostro firme e insensible. Era como si estuviera tallado en piedra.

Yo estaba de pie en medio del frío y del silencio, y sentía que el viento de la eternidad me estaba helando. No había nada qué hacer. Ni con quién hablar. Nada. No me quedaba más que tomar otra vez mi hacha y regresar por el mismo camino. Entonces, comprendí que Él no era Su Hijo." 247

Impresionan en este párrafo el silencio pétreo de Dios y la temperatura espiritual que provoca, el clima de vacío glacial que respira. Insensibilidad y paternidad no se compatibilizan. Lagerkvist cae preso en la urdimbre lógica que crea: un Dios cruel no puede ser padre, es un verdugo. Y el Hijo, figura del hombre, su víctima.

En Peltzer, el tema se registra en los cuentos "El silencio" y "Las arcas" y en las novelas *Tierra de nadie* y *La noche*.

En "El silencio" dice Caín:

"Porque, un día, dejé de interrogarlo: su silencio había durado bastante y ya no esperaba oír su voz de nuevo." 248

Se pregunta el protagonista de "Las arcas": "¿Será acaso más benigno su Dios? ¿Salvará a su pueblo después de aplacar su cólera? ¿Querrá purificarlos, a través de una interminable sucesión de caídas y de encuentros? No lo sé y

tampoco deseo multiplicar la infinita sucesión de mis preguntas. Podría desvelarme durante una eternidad enlazándolas, sin hallar por eso una respuesta satisfactoria. Acaso no la haya ni jamás la descifre ningún hombre." 249

Este Dios silencioso aparece también en las novelas de Peltzer. En Tierra de nadie, Silvia, la prostituta, tras contarle a Juan que se le murió un hijo, dice: "—No. A Dios lo hice de lado cuando me fui del pueblo. Desde entonces no lo he vuelto a llamar y me parece que no vendría. Es decir, un día lo llamé... Cuando el chico. Si no vino entonces ya no puede venir más." 250

Silvia palpa en la ausencia el silencio. Con mayor claridad lo evidencia Mara, en La noche, en dos momentos en que habla de Dios:

"—No siento nada. Silencio, nada más [...]" 251 Y más adelante:

"—Porque... porque ven sufrir, y lo ven a Dios callado, lejos. Y entonces se apuran, como en los accidentes... para ayudar, sólo para ser los primeros en ayudar.

— ...

— Antes de que llegue ese Dios... porque a lo mejor no llega." 252

El silencio de Dios es distancia y ausencia e implica crueldad.

La continuidad de la obra no muestra que los personajes de Peltzer tomen partido por la lógica simple y coherente de Silvia: si Dios fue sordo al dolor inocente, al más grave escándalo del mal, entonces, "lo hice de lado". ¿Por qué no lo hacen de lado?

Creo que este silencio de Dios que tanta queja arranca y tanta atadura crea en el escritor argentino es antes, silencio del hombre. Es la criatura la que no puede comunicarse con su semejante y extraer de este diálogo la presencia de Dios en su vida, su respuesta, quizá porque ni puede ser vista ni se siente semejante a Dios.

Entonces el silencio se instala como un hecho irreparable en el mundo de los hombres, como un signo de falta de amor. Lo vemos, en efecto, aparecer trágicamente en las relaciones del amor humano. ¿Cuándo una historia de amor de pareja en la narrativa de Peltzer perdura, triunfa? Ni en los cuentos (Dolores y Manuel, "La pantalla azul"; Malena y Leo, Ricardo y Myriam, "Accidente de tránsito", ambos de El Silencio). Ni en las novelas (Rosita y Juan, Tierra de nadie. Laura y Hans, Compartida. Mara y el pintor, La noche. Mario y Dolores, La razón del topo. Eduardo Huerta y Elsa, o él y Olga, Rita y el hombre, La vuelta de la esquina). Un solo final quiebra en Peltzer esta tradición de condena del amor: es el de "Scheherazada", la historia entre Elvira y Juan. Es la única vez que dos criaturas del escritor argentino creen en ese poco de felicidad posible que la vida les tenía reservada. Lo inusual del desenlace abre una perspectiva diferente en la consideración del amor humano en Peltzer. Una vez antes, Peltzer insinuó engañosamente un final de amor feliz en "Las Furias no se han ido", cuento de El cementerio del tiempo. El lector puede acabar la lectura pensando que Crisótemis llegará al amor con Pílates. Pero éste, en la tragedia griega, se casa con Electra. Sin duda, el final abierto que insinúa la felicidad sólo es engaño literario, paradoja vital...



Tampoco la lírica de Peltzer es siempre celebración del amor. La única amada perdurable es la muerte, y el amor, que llega, canta y se va, es más bien sed que coronación.

En Pär Lagerkvist tampoco hay historias de amor que signifiquen algo más que fracaso: Diana y Tobías, en Muerte de Ahasverus (salvedad hecha del final inesperado y fugaz, en las puertas de la muerte). Giovanni y la mujer del medallón, en Peregrino en el mar. La Sibila y el hombre sin brazo, en La sibila. La única excepción de peso es el amor entre el Verdugo y la mendiga, misteriosamente tratado (El verdugo).

El amor, en casi todos los casos, nace de la atracción y muere en la incomunicación, a veces acelerada por el destino. Pareciera que en el consumarse, se consume. Quiero decir que en esta cosmovisión Dios calla y el hombre le reprocha su silencio, pero es el mismo hombre el que calló antes, desconfiando, descreyendo de la comunicabilidad. La palabra humana queda ausente. ¿Cómo podría darse entonces en la relación con Dios? La criatura no es mediadora, Dios no se "encarna" y el plan no se cumple.

No hay diálogo entre los hombres porque éste no es "sacramento" (sacramentum, mysterion) ni lo será su palabra. Su palabra oculta más que revela, y si la Revelación es, según Balthasar, una sobrepalabra o palabra esencial, ésta que oculta y no perdura en amor alguno se parece a una anti-palabra. ¿Qué otra cosa le es coherente que no sea el silencio de Dios?

Charles Moeller testimonia y explica desde la fe el silencio de Dios en la Introducción a Literatura del siglo XX y Cristianismo, titulada, justamente, "El silencio de Dios":

"En cierto sentido, Dios nos habla sin cesar. En otro sentido, guarda silencio. Si conocemos el designio de su providencia, ignoramos todo lo que se refiere a sus caminos particulares. El confiarnos a la fe es nuestra única actitud cristiana. Hay períodos en que los hombres notan con más claridad la aparente ausencia de Dios en el mundo. Este es uno de esos períodos." 253

Balthasar desarrolla con notable profundidad esta premisa en El problema de Dios en el hombre actual:

"Se ha disipado, en cuanto concepto y en cuanto sentimiento, la cercanía de Dios en la Naturaleza, en todo el cosmos visible, que en otros tiempos pasaba sin rupturas por sus bordes hacia lo divino inobservable. 'El terror ante la ausencia de Dios en el mundo, la sensación de no poder ya realizar lo divino, la consternación ante el silencio de Dios, ante el encerramiento de Dios en su propia condición inaproximable, ante la secularización del mundo, vaciándose de sentido, ante el pragmatismo, sin ojos ni rostro, de las leyes del mundo, incluso cuando ya no se trata de la Naturaleza, sino del hombre: esa experiencia, que parece que debiera interpretarse teóricamente como ateísmo, es una auténtica experiencia de la más honda existencia..., con la cual todavía no sabe arreglárselas ese modo de pensar y hablar que es corriente en el Cristianismo.'" 254

Balthasar plantea aquí, y a lo largo del libro, a mi juicio, un desafío: que el cristiano contemporáneo aprenda a dialogar con aquéllos que han hecho la

experiencia abisal del silencio y la ausencia de Dios en el mundo. Aquélla de la que muchos creyentes, quizá, se sientan exentos, protegidos y asegurados por sus dogmas. Por eso agrega el teólogo, concluyendo el capítulo titulado "El ocultamiento de Dios en nuestro tiempo":

"Considerado así, el fenómeno amedrentador del ateísmo moderno podría ser, entre otras cosas, una medida de la Providencia para obligar a la Humanidad, y sobre todo a la Cristiandad, a volverse hacia un más alto modo de pensar en Dios. Precisamente, a la virulencia anticristiana de ese ateísmo no se puede contestar con un correspondiente 'anti' de los cristianos; la respuesta cristiana debe recibir el golpe ciego y enemigo en toda su hondura, y saber transformarlo en algo luminoso y unitivo." 255

En el capítulo siguiente, "La idea cristiana del Dios siempre mayor", desarrolla el tema que el título plantea en la Patrística, de cuya teología se desprende una "actitud de adoración ante el misterio." 256 Sintetizo el espíritu del capítulo en este párrafo:

"Sobre ese fondo de oro laboran los Santos Padres. Tienen el sentido de la dialéctica del Dios 'siempre más grande'. Los ángeles, precisamente porque están cerca de Dios, dice Crisóstomo, entienden mejor que nosotros la incomprensibilidad de Dios. Y sabe más el que sabe de la incomprensibilidad de Dios, que el que no sabe de ella." 257

Balthasar acerca magistralmente las ideas del Dios Totalmente Otro y el ateísmo contemporáneo:

"Sólo los cristianos penetrados en lo más íntimo de que Dios es totalmente diverso serán capaces de interpretar a los ateos actuales su propia experiencia del existir, sin establecer cortacircuitos." 258

Y cierra el capítulo con el siguiente párrafo:

"Si el hombre, emergido de la Naturaleza como mundo, mira extrañado a su alrededor en ese espacio más frío y solitario que él construye y que es él mismo, ¿no debería serle explicada la dignidad de esa soledad, a ese hombre enajenado y aparentemente perdido, haciéndole ver que Dios, más solitario e inimitable que todo, sólo puede ser encontrado en una soledad digna de Él, comunicada desde su propia esencia, monos pro monon?" 259

Me pregunto, ¿quién explicará la "dignidad de esa soledad"? ¿No será ésta la misión del cristiano que se atreva a hacer la experiencia de la soledad y del silencio interior, del abismo, análogo en cierto modo al de la Cruz? Creo que sólo de este silencio brota una palabra humana que transparenta la Palabra y que deviene digna de ser oída por quien, quizá en actitud más humilde o más rebelde que la del creyente habitual, cree no oír la Palabra.

Dice Balthasar de este abismo que vislumbro insoslayable para el diálogo con el no creyente:

"[...] su silencio no es sabio ni sublime, ni místico ni impuesto por obligaciones: más bien es cauto, contenido, brotando de la buena razón de quien no quiere decir una palabra que no pueda cubrir con su vida." 260

Evidentemente confiar en la fe no fue posible para Lagerkvist. Y lo es cuestionada y dificultosamente para Peltzer. Por eso, este Dios que no responde, que arrasa y devasta a la criatura con la que toma contacto, se revela como un Dios cruel. Y cuando se hace palabra y se manifiesta, maldice. Este es el tercer tema en paralelo:

### 3.3. La maldición de un Dios cruel.

Lo analizaré en La sibila, Muerte de Ahasverus y Peregrino en el mar, de Lagerkvist. Sin duda, las tres novelas permanecen en el ámbito de una cristología de signo inverso, como planteé en El verdugo.

Dice el judío errante:

"Sí, dios es cruel. En eso ella tenía razón. Insensible y perverso. Proclive a la venganza contra quien se arriesgue a enamorarse de algo que no sea él mismo. Y contra los que se atreven a prohibirle reclinar la cabeza contra los muros de su casa. Amargo y despiadado. Nada le importan los hombres, sólo se interesa por sí mismo. Y no perdona nunca, nunca olvida.

¡Pero yo no me preocupo de nada más que de mí mismo! Y lo odio tanto como él me odia. Él me maldice, y a él lo maldigo yo también." 261

Esta maldición que dice haber recibido es la del comienzo del relato, la que Cristo profiere cuando él le prohíbe descansar contra el muro de su casa:

"— Porque no puedo reclinar la cabeza contra tu casa, maldita será tu alma para siempre." 262

Y dirá de esta crueldad de Dios la Sibila:

"Dios es implacable. Quienes dicen que es bueno es porque no lo conocen. Es lo más inhumano que existe. Y es brutal y repentino como el rayo.

Como el rayo que parte de una nube que uno ignora que lleva un rayo. Cae sobre uno de improviso y exhibe toda su maldad. O la crueldad de su amor. De él puede esperarse cualquier cosa." 263

Y Ahasverus, cercano el final de su vida-maldición se pregunta:

"¿Por qué me persigues? ¿Por qué no me dejas nunca en paz? ¿Por qué no me dejas nunca? ¿Qué te he hecho para que tengas que vengarte, para que pienses siempre en tu venganza?" 264

El dios cruel despliega aquí el rostro polifacético de su maldad y es un perseguidor, un enemigo vengativo.

En Peregrino en el mar la crueldad de Dios encuentra su espejo perfecto en la madre de Giovanni, el sacerdote enredado en una historia apasionada con la mujer del medallón. Esta madre es la antimadre, la negación del amor y del amparo, como Dios es en Pär Lagerkvist un antidios, la negación del amor y la misericordia. En una larga página que creo, se justifica citar, el escritor sueco retrata a una criatura inhumana, imagen y semejanza de su Dios:

"Su cólera se exasperó después en contra de mí. Empezó a atacarme con enfurecidos reproches que parecían difamaciones. Lo curioso es que de ninguna manera trató de hacerme volver al camino recto, de convencerme que debía renunciar a mi horrible pecado y volver al camino que llevaba a Dios. Tal vez lo

pensaba, pero no lo dijo. No estaba en ella la posibilidad de pedir ni de rogar en tal sentido. Se contentaba con enfurecerse, con amenazarme y con pedir para mí las maldiciones de Dios. Se hubiera dicho que yo la había engañado o más bien que había engañado a Dios, sustrayéndole lo que constituía su propiedad... lo que por otra parte era verdad. De pequeño me había puesto a mí, su hijo, en los amantes brazos de Dios en vez de guardarme entre los suyos. Y he aquí que yo había despojado a Dios de ese precioso obsequio, atrayendo así su cólera sobre ella tanto como sobre mí mismo. Me describía los tormentos del infierno, me decía lo que podía esperar un sacerdote, un hombre consagrado a Dios, cuando traicionaba su promesa de castidad para convertirse en un adúltero, lo que uno podía imaginarse de peor y lo que al diablo le permitiría torturarme, en forma inconcebible. Le satisfacía en verdad, con la idea de las torturas que el diablo me infligiría. Me entregaba al diablo con el mismo ardor con que otra vez me había entregado a los brazos de Dios. Y nunca me tomaba en los suyos. Se mostraba inhumana como siempre, y acabé por pensar, como no lo había hecho nunca antes, que cuando fui pequeño tampoco me trató jamás como a un niño, como a su hijito parecido a los demás, que no recordaba que me hubiera acariciado nunca, ni me hubiera pasado la mano por la cabeza, ni jugado nunca, ni bromeado conmigo, ni haberme siquiera dado un tirón de orejas. Yo había sido siempre alguien aparte, el elegido, el que ella y Dios escogieron. El que había sido donado a otro. Al Señor, al Todopoderoso, para que se sirviera de él. A él había entregado su único hijo.

Y ahora me entregaba al diablo." 265

En contraste estremecedor Balthasar nos muestra su imagen trascendente del amor de la madre:

"En la vida humana, después de que la madre ha sonreído al hijo a lo largo de días y semanas, hay un momento en que recibe como respuesta la sonrisa del hijo. Ella ha despertado el amor en el corazón del niño, y al despertar éste al amor despierta también al conocimiento: las impresiones vacías de los sentidos se reúnen ahora, plenas de sentido, alrededor del núcleo del tú." [...] "Pero del mismo modo que el niño no despierta al amor si no es amado, así también ningún corazón humano despierta al conocimiento de Dios sin la libre donación de su gracia, en la imagen de su Hijo." 266

La crueldad de Dios es en Lagerkvist especular de la crueldad humana, aun en aquellos seres, (la madre, por ejemplo), en los que su presencia es monstruosa. Pero más allá de todos los condenados, Lagerkvist nos mostrará la más terrible de las maldiciones: la que el Padre arrojó sobre el Hijo. Para él, Cristo es el gran maldito. Lo veremos en el próximo tema.

En el marco de esta cristología de signo inverso, cuya coherencia interna es verdaderamente notable, resulta lógico que de un tal silencio de Dios se desprendan crueldad y maldición. Porque Dios crea o permite el mal (o es creado por el mal). Y el mal cae sobre la criatura humana mientras Dios calla. Esto ya es cruel. Y cuando Dios habla, maldice. No es posible engendrar a partir del mal, que es origen, ni otro Dios ni otra criatura. Y también es coherente que el hombre, criatura del desamor, blasfeme. Es el acto propio de su condición de

condenado. Dice acerca de esto Peltzer en el Prólogo a las Obras Completas de Lagerkvist:

"Maldecir a Dios es una forma de reconocerlo, de seguir encadenado a Él, como diría la Sibila." 267

También para Peltzer Dios es cruel y maldice.

Lo rastrearé en los cuentos "Las arcas", "El Filisteo" "Claustro de profesores" y "Ronda para un infinito", en las novelas Tierra de nadie, Compartida, y La razón del topo y lo confirmaré en la poesía (La sed con que te llevo).

Dice Ziusudra en "Las arcas": "Sé que los dioses son crueles y sabios;" 268

Y el Filisteo llorará unas veces la crueldad de Dios:

"¿Tu Señor es un mal Señor!, grité.' Habla cuando quiere, calla cuando le parece mejor a su capricho. Envía la peste, la guerra, la muerte por doquier; quema los campos, mata a los niños antes de darles tiempo de ser culpables, hunde en la soledad a las mujeres de los querreros y los labradores; castiga a los que no saben, ciega a los que quisieran ver, confunde a los que desearían oír [...]" 269

Y otras veces gritará su maldición:

"Malditos porque sí, por no saber cómo ni dónde orientarse en este laberinto más complejo que aquel extraño edificio trazado en nuestra isla para ahorrarse la visión del monstruo que alienta en su cavidad más honda." 270

También el muchacho de "Claustro de profesores" ve a través de la teología tan sólo crueldad en Dios:

"— Y la Teología me hizo mal. Explica, pero de una manera racional, fría, coherente. Todo encadenado, todo previsto. Veía a los otros: cada objeción contestada, un puntito a favor de Dios. Y la paz, para ellos...

— Y ¿tú?

— Yo no. Sentía que, detrás estaba la vida, inexplicable, dura. Estaba la dureza de Dios, el Padre, el Autor." 271

En Un país y otro país dirá el protagonista de "Ronda para un infinito":

"Quería creer en un Dios que diera sentido a todo aquello tan inútil, pero no lo encontraba. Se revolvía en acusaciones contra el Dios sordo e insensible." Y algo más adelante: "¿Proyectaba el personaje en Dios sus limitaciones, sus fracasos; o Dios era realmente un ser impasible y cruel hasta la inhumanidad? Todavía (y en el primer caso, se entiende), ¿no era el Autor responsable de las limitaciones?" 272

En las novelas de Federico Peltzer la imagen del Dios cruel sigue presente. En Tierra de nadie aparece una larga página sobre este Dios verdugo, con el que el protagonista se hermana y al que sigue amando a pesar de todo:

"Dios era cruel y culpable. En su mano estaba el remedio, pero rara vez desclavaba su mano y la dejaba caer paternalmente sobre el hombre. Le hubiera gustado discutir con Dios y echarle en cara su impasible crueldad para con él. Pero Dios se volvía sordo en los momentos cruciales. Parecía brindarse a toda hora, se tropezaba con Él en todos los caminos, salvo cuando sólo de Él podía esperarse una salida. Decididamente, no había que buscarlo en las encrucijadas. Y, sin embargo, lo apretaba una amargura irrefutable que lo llamaba a la

sumisión con una voz muy vieja, tanto, que se había olvidado de hablar. Tal vez fuera posible buscarlo, tal vez apareciera en el último momento, en ese instante que precede al derrumbe, cuando ya la esperanza ha renunciado y se empiezan a considerar las perspectivas del abismo. Quizá llegara a tiempo para que se le dijera: 'Dios mío, te llamé y no viniste; llegas tarde, es cierto, pero ayúdame a recoger lo que todavía puede salvarse'.

Pero a Dios no se lo convence.

Y Dios castigaría con mano pesada, porque no le interesaban los balbuceos de arrepentimiento de sus criaturas caídas. Después del castigo quizá diera otra oportunidad y fuera posible inclinarlo al perdón, instarlo a ejercitar su magnanimidad de soberano poderoso. Antes, no: era ineludible pasar por el dolor. Para el dolor no hay puentes; se cae en él y se lo recorre paso a paso, sin un salto, antes de llegar a las rosas de la otra orilla.

Y sin embargo también, sobre el rencor, a pesar del castigo, lo amaba. Estaba dolorido, pero lo amaba igual, porque Él se había complacido en hacerlo fuerte, bueno, valiente; y lo había defraudado. Ambos estaban agobiados por otra fuerza que no se animaban a reconocer como propia y preferían considerar extraña, sin nombre ni procedencia. Eran hermanos fracasados y eso los unía.

Ingenuamente, como cuando era un niño, se animaba a hablarle a Dios; y a compadecerlo; a Él, que lo estaba golpeando. ¿Quién era el más sufriente?" 273 La inversión de los términos es aquí muy notoria: el adolescente es un cristo piadoso y sufriente, y Cristo, un verdugo impotente. Y más aún: Juan es capaz de esperar, contra toda esperanza, "otra oportunidad". Y sigue declarándole su amor. Fe, esperanza y caridad aparecen como virtudes de la naturaleza humana, negadas a la naturaleza divina. El grito contra Dios se alza, agónico, en esta primera novela de Peltzer.

En Compartida y La razón del topo se evidencia la contraparte de este Dios cruel: la actitud del hombre frente a Él. Dice Laura:

"Los desesperados rara vez rezan como todos; tienen otro lenguaje, hecho de súplicas e improperios, para dirigirse a Dios." 274

Y Mario Kremer reflexiona en medio de un diálogo con Dolores:

"Hay momentos en que sería necesario, casi saludable, insultar a Dios; un modo de liberarse del rencor y de la impotencia. Después suele resultar más llevadera su lejanía." 275

El tema está presente también en la lírica. Dice en La sed con que te llevo: "No sé si te he rezado maldiciendo/ esta vida sin vida y con amor." 276

La primera reflexión que surge de comparar crueldad y maldición de Dios en Pär Lagerkvist y en Peltzer es que en el último existe, aun en el mismo clima alienante y trágico, alguna condición más positiva, más entrañablemente buena de la criatura humana que se revierte sin duda a su Creador y el lector no deja de percibir que si Lagerkvist blasfema, Peltzer, en agónica rebeldía, se queja. Hay un Dios cruel y criaturas malditas en la obra de Peltzer, pero no al extremo de la ignominia de la Sibila ni del infierno de maldad de la madre de Giovanni. Ninguno de los personajes de Peltzer devuelve a Dios la maldición, como lo hace el judío errante. Las diferencias son, pues, claras: respecto de la bondad

(Federico Peltzer) o maldad (Pär Lagerkvist) de la naturaleza humana; respecto de la relación de cada autor con Dios (Peltzer: queja; Lagerkvist: blasfemia) y respecto de sus personajes con Dios (en Peltzer no devuelven la maldición, en Lagerkvist sí.)

Y si así es Dios, el Padre, ¿cómo ven ambos autores al Hijo?

### 3.4. La figura de Cristo.

La obra de Lagerkvist en que con mayor atención y profundidad la trata es *Barrabás*, por la que el escritor accede al Nobel de Literatura en 1951.

El drama de *Barrabás*, "el sustituido", radica en no poder creer. Dice:

"¿Cómo podría creer en el hombre cuyo cuerpo había visto clavado en una cruz? En el hombre cuyo cuerpo se hallaba sin vida desde hacía tiempo y que no había resucitado, según lo verificara él mismo." 277

Dos veces reitera *Barrabás* en esta reflexión la palabra hombre. No ha podido ver más que eso en Cristo, sólo un hombre débil que fue crucificado.

Esto se observa desde el comienzo del relato: "— ¿El Mesías?... No, no lo era — murmuró para sí mismo." 278

A partir de allí nada le ha bastado: ni ser el "reemplazado", ni ver la tumba vacía, ni llegar a la "luz" tras vivir en las "tinieblas" de la mina por obra casi milagrosa de la fe de otros; nada.

La mañana de la anunciada resurrección va al lugar porque:

"Que el muerto no pudiera resucitar de entre los muertos, ya lo sabía, por cierto; mas quería comprobarlo con sus propios ojos." 279

Frente al mismo hecho, la tumba vacía, la mujer del labio leporino, que tiene fe, dirá: "— El Hijo de Dios ha resucitado..." 280 Y *Barrabás* racionalizará su impotencia:

"Favorecidos por la oscuridad, se habían llevado al querido maestro, a quien adoraban, a fin de poder decir más tarde que había resucitado, exactamente según lo había predicho él. No era necesario ser un sabio para adivinar eso." 281

La identidad más honda de *Barrabás* es la que descubre Pedro, sobre el final de la obra: "No tenemos derecho a condenar a un hombre porque no tiene Dios." 282

Pero éste no es el Pedro evangélico; es un hombre distante, frío, que no se muestra comprometido con el dolor humano, a quien no se ve transformado por el Amor.

Sin embargo, "el sustituido" quiere creer (igual que nuestro anterior maestro, don Miguel de Unamuno):

"— Porque yo quisiera creer — contestó *Barrabás*, sin alzar la mirada hacia ninguno de los dos." 283

¿Es a Dios a quien cuestiona Pär Lagerkvist por esta falta de fe de *Barrabás*?

¿Esa es su última queja? ¿No hay una queja anterior, hecha a las criaturas, y no al Creador, igual a la que sugerí en el tema del silencio? Quiero decir, alguien tan carente de amores primordiales, tan marcado por la falta de paternidad que

llega al parricidio, por esa maternidad que no lo fue en realidad porque su madre, una moabita vendida para prostituta

"[...] lo había maldecido en sus propias entrañas y lo había traído al mundo maldiciendo al cielo y a la tierra." 284

¿no tiene cerrado el camino hacia el Amor? ¿No es la historia que los hombres le tejen sin amor, la falta de "imagen y semejanza" en la criatura respecto del Creador, la que no lo deja llegar a Dios, y no Dios mismo?

Afirma Balthasar:

"Es cierto que el hombre posee una especie de conocimiento previo de lo que es el amor, puesto que de no ser así no podría captar la señal de Jesucristo; sin contar con que de no ser así, tal señal sería ininteligible y contradictoria, puesto que lo que aparece aquí es el amor de Dios hecho carne, es decir, el amor de Dios bajo la figura del amor humano." 285

Barrabás es un hombre marcado por múltiples contradicciones: nadie tan salvado como él y sin embargo tan imposibilitado para creer, con el signo del Señor en el pecho pero tachado, creyendo luchar en Roma por los cristianos y haciéndolo en realidad en su contra. Dirá por él Lagerkvist:

"No, Barrabás no quería al Crucificado. Lo odiaba. Era él quien había muerto a esa mujer. Él quien había exigido su sacrificio y vigilado para que no pudiera evitarlo. Pues él había estado en el foso. Ella le había visto y había ido a su encuentro tendiéndole sus propias manos suplicantes; y le había asido del borde del manto. ¡Y sería el Hijo de Dios! ¡El Hijo pleno del amor de Dios! ¡El Salvador del mundo!" 286

Pareciera que Barrabás odia en Cristo su propia imposibilidad de creer. Y si la raíz de esta imposibilidad para entender el Amor es su carencia de amor humano, volvemos al planteo de Balthasar: el ateísmo de Barrabás hunde su espada en el corazón del lector cristiano contemporáneo para cuestionarle su compromiso con el amor. Claramente lo hace Lagerkvist en la descripción de la conducta de los cristianos con quienes Barrabás comparte la celda, en las páginas finales de la novela. Pedro se le acerca una vez, lo reconoce, le habla y no lo juzga. Pero Barrabás no recibe de ellos más que silencio, distancia y soledad:

"Se apartaron de él en silencio y volvieron al lugar donde antes estaban sentados. El anciano los siguió, con paso lento y suspirando. Barrabás quedó de nuevo solo." 287

La sentencia joánica se cierne amenazadora sobre la imagen plástica de esta dolorosa escena:

"Si alguno dice: 'Amo a Dios', y aborrece a su hermano, es un mentiroso." 288

Dice Peltzer en el Prólogo a las Obras Completas de Lagerkvist respecto del Cristo que el escritor sueco nos presenta:

"Es muy reveladora su concepción de Cristo: trasunta amor hacia su humanidad pero también lo percibe como limitado y herido por la crueldad de su Padre. En una palabra, siente dolor por esa víctima, pero no advierte el papel que juega en la Redención; sobre todo, pasa por alto su glorificación posterior. El Cristo de Lagerkvist no tiene Pascua." 289



Cristo es la gran víctima del Padre cruel para Lagerkvist. Es la suya imposibilidad de adentrarse en el amor vicario del Hijo. Dicho con palabras de Balthasar:

"Nadie es capaz de encuadrar en áridos conceptos el profundo misterio de cómo es posible que Dios ya no vea mi culpa en mí, sino en su querido Hijo que es quien la lleva ahora sobre sí, y que Dios, transformado en amor paciente, me mire y me ame porque soy un amado doloroso para su Hijo. Y sin embargo tal como él nos ve al amarnos, así somos para él, verdad absoluta e inapelable." 290

Y la figura de Cristo, ¿cómo se plantea en Peltzer? Cristo no pasa en todos sus cuentos de ser una mención o cuando más, una esperanza. No es un tema. Y esto no deja de ser notable en quien tanta extensión, profundidad y conflicto tiene el planteo acerca de Dios. Por otra parte, siendo Cristo el Verbo, la Palabra reveladora del Padre, desconocer o relativizar su peso es buscar un camino errado para conocer al Padre: "Nadie va al Padre sino por mí." 291 Jesús remite al Padre, y éste da testimonio de sí en Jesús. Pero este Dios con el que pleitea Peltzer, es el Dios conocido en la experiencia existencial del hombre, no el Dios que nos sale al encuentro en el Hijo o en su Palabra. Pareciera que la rebeldía también pasa por la elección del camino hacia Dios, exaltando la misma libertad de la que en otras instancias reniega.

También en las novelas de Peltzer la figura de Cristo está sospechosamente ausente.

En Tierra de nadie, es una alusión fugaz y despersonalizada: "En amor siempre es necesario un Cristo." 292

En La noche, la mención se enmarca en un contexto con marcado influjo de Lagerkvist:

"— ¿Cristo? No sé. Es más difícil encontrarlo. Ya le dije lo del cuarto oscuro...

— ...

— ¿Cómo? No sé.

— ...

— Rezo poco.

— ...

— Miro mucho a los mendigos [...]" 293

El diálogo se interrumpe. Al continuarlo, dice Mara:

"— No me acuerdo. Creo que de Cristo.

— ...

— Yo le decía que miro a los mendigos [...]" 294

La relación Cristo-mendigo recuerda a la mendiga del escritor sueco, aquélla que se enamora del Verdugo y lo ama tiernamente. Y por otra parte confirma la visión sólo humana de un Cristo sólo humano. Su menesterosidad no le revela al escritor nada oculto tras de ella, no alude a ninguna divinidad.

En La razón del topo aparece en una escena de un cementerio:

"[...] el Cristo despojado de manos, hecho y puesto ahí de intento quizá, para que nadie le pida nada, porque un Dios sin manos no puede dar, sólo compadecer; [...]" 295

Ya en "Precio de sangre", un cuento de Con muerte y con niños, se había hecho presente esta imagen del Cristo de las manos impotentes:

"Recordó, años atrás, su primera visita a la Catedral. Había mirado una figura blanca, manchada de sangre, en un madero. Su madre le dijo: 'Es Cristo, es Dios'. Pero un Dios debe tener las manos libres para salvar a las madres y estrangular a los matadores de corderos. Un Dios clavado no hace milagros."

296

En La vuelta de la esquina, también aparece, dos veces y fugazmente, Cristo:

"Se dio cuenta de que representaba la Cena. Estaba Cristo, en el medio, bastante desteñido y con su acostumbrado aire ausente." 297

Y más adelante:

"Arriba colgaba un crucifijo grande: sin duda estaba ahí desde que crearon el Juzgado. ¿A cuántos habría visto? El juez y el condenado, pensó. ¿Para qué? Recordó la imagen de Cristo, un cuerpo vencido, inclinado hacia la tierra. Sin proponérselo, recordó que se hacía llamar 'el hijo del hombre'. Nunca lo entendió, aunque estaba escrito en varias partes. El hijo del hombre tenía que sufrir también, como todos los hombres, como él." 298

La inclusión de la imagen del cordero en la cita de "Precio de sangre" acentúa el carácter escriturario del párrafo y destaca, por contraposición, la impresión reiterada del protagonista de La vuelta de la esquina: la de un Cristo inútil.

La lectura antropomórfica que Peltzer hace de lo religioso tiene peso determinante, a punto tal de impedirle la penetración del fenómeno sub specie contraria. Volveré reiteradamente sobre esta idea a lo largo del trabajo.

Peltzer ve en el "todopoderoso", crueldad. Y en el "todomanso", impotencia. No advierte la clave de amor que le permita develar en el ocultamiento el poder del que se entrega a la muerte manso como un cordero, y la mansedumbre de su poder, que no hará violencia a la libertad del hombre.

A pesar del tono grave que este conflicto evidencia, creo oportuno señalar, reiterando las diferencias entre Lagerkvist y Peltzer, que en este último aparecen ciertas pinceladas de humor totalmente ausentes del clima trágico que el primero crea. Estos rasgos son unas veces irónicos, otras veces cordiales.

Monseñor Beyle, ejemplificando estos últimos, nos acerca una imagen de Cristo totalmente diversa de la que nos brindó el Filisteo, cálida, cercana y por demás profunda:

"— No, no soy perfecto, Monseñor.

— Bueno, bueno, no se disculpe... Al fin y al cabo, el mismo Jesucristo lo recomendaba; pero creo que sin mucha convicción." 299

El clima que este personaje crea está absolutamente ausente de la obra del escritor sueco.

### 3.5. Los elegidos.

Este Dios con el cual los hombres toman contacto a través de la experiencia del mal, silencioso y cruel, tiene sus elegidos. En el desarrollo de este quinto tema mostraré su progresión hacia la elección del instrumento.

Lagerkvist lo desarrolla en Barrabás, La Sibila, Muerte de Ahasverus, Peregrino en el mar y La Tierra Santa.

Sin duda Barrabás, "el sustituido", es un elegido y lo es la Sibila:

"Yo estuve realmente emocionada cuando me comunicaron la noticia. ¿Elegida? ¿Había sido yo la elegida? ¿Era a mí a quien llamaban al templo? ¿Me buscaban a mí para ponerme en contacto con Dios? ¿Era yo la elegida para servirlo, para interpretar su pensamiento que él me transmitiría llenándome con su espíritu; poseída de un extraño encantamiento?

¿Yo? ¿Me habían elegido para eso?" 300

Pero esta elección de Dios se manifiesta de inmediato, para ella, como una tremenda prolongación de su maldición:

"Lo que para mí era como una gracia divina, como una predestinación, un llamado suyo, el hecho de haberme deseado y elegido, y haberme hecho su profetisa por cuyos labios se expresaba... parecía ser en cierto modo nefando.

¿Ser elegida por Dios era nefando!" 301

La Sibila es al mismo tiempo que elegida, maldita. Lo segundo en directa razón de lo primero y en profunda coherencia dentro de la dialéctica de esta cristología de signo inverso, que hará del elegido una presa de Dios cruel. Dice a Tobías Ahasverus:

"— No hay límites para el trabajo que se toma si se trata de alguien a quien ha elegido.

— ¿Que ha elegido?

— Sí, entonces no larga la presa. No la deja escapar jamás. Ya nunca le devuelve la libertad... Pero bien se ve que tú no sabes qué es eso de estar perseguido por Dios.

— ¡Perseguido!

— Sí.

— ¿Por Dios...? ¿Es posible?" 302

Giovanni, en Peregrino en el mar, al hacer el relato de su historia empleará con semántica diversa, en varias oportunidades, la palabra "elegido":

"[...] se abandonó de pronto y me apretó contra ella, aunque no fuera yo el elegido, sino un desconocido [...]" 303

Y más adelante:

"Y entre sus senos y mi pecho yo sentía, mientras tanto, el medallón con la imagen de su verdadero bienamado, el elegido, el que no era como los demás, el de la frente pura, el de aquél por quien daría testimonio ante Dios." 304

En estas frases de Giovanni, tomadas de la lectura que hace de su experiencia, es evidente que él se ve a sí mismo como el "no elegido" por ella. Pero sin duda la lectura de toda su historia lo revela como el elegido de Dios (o sea, el maldito), ya que el medallón que debía contener el Vero Rostro, estaba vacío.

Cuando Giovanni vuelve a emplear el término "elegido" es en la larga página ya citada (en nota 265), referida a su madre, la cual termina así:

"Yo había sido siempre alguien aparte, el elegido, el que ella y Dios escogieron.

El que había sido donado a otro. Al Señor, al Todopoderoso, para que se sirviera de él. A él había entregado su único hijo.

Y ahora me entregaba al diablo." 305

El elegido es aquí el rechazado por el amor primero, el que le era debido, el materno; es arrojado a Dios, "donado" dice la traducción, como si se exaltara el gesto de quien da mucho más que el valor de lo dado. Y en definitiva la entrega del "único hijo" (¿no admite doble lectura el eco cristológico de la frase?) se hace al diablo, al mal que deviene así alfa y omega en la cosmovisión de Pär Lagerkvist.

Y en el último libro de la trilogía, La Tierra Santa, en medio de un clima entre onírico y apocalíptico, Tobías se encuentra con María y murmura:

"Decía que era la madre del Hijo de Dios... era curioso. ¿Por qué hablaba de eso? ¿Qué tenía él que ver con eso? Ella había sido elegida para eso, decía, pero no porque hubiera en ella algo notable, lo mismo pudo haberle sucedido a otra mujer, a cualquiera de las vecinas o a una mujer de otra aldea. Lo dio a luz sin sospechar quién era, y cuando llegaron los pastores, los tres reyes, no comprendía nada. Y tampoco supo nada de que había de ser crucificado, de modo que era tan feliz con su hijo como podía serlo cualquier otra madre. Pero cuando lo crucificaron sintió que una espada le atravesaba el corazón y desde entonces ya nunca más fue la misma. Desde entonces fue la verdadera elegida... pero para sufrir." 306

Más allá de la raigambre protestante de esta imagen de María (menos negativa sin duda que la que aparece en Barrabás), vemos que Lagerkvist plantea en ella el concepto de "elegida para sufrir".

La elección nunca es glorificación, exaltación. Siempre es nefasta, hunde en la maldición (a la Sibila), o en la persecución (a Tobías) o en el mal (a Giovanni). Siempre es como para María, una elección para el sufrimiento.

A propósito de esta imagen de María en el escritor sueco, es curioso señalar que en la narrativa de Peltzer pocas veces se hace mención de la Virgen. En "La Orquídea", de Un país y otro país, piensa Tito en el velorio de su madre: "La Virgen de la capilla es una estatuita más, y las estatuas ya no tienen oídos." 307 Ante la pérdida de la madre, la Madre pudo aparecer como refugio, amparo, consuelo. En cambio, ella repite la actitud del Dios de Peltzer.

En "Artículo 30", un cuento de Con muerte y con niños, también aparece la Virgen. Se la invoca en el rezo del rosario y las letanías:

"Pura empieza el rosario, en voz alta" 308 y "las letanías llegan: 'Mater...' 'Virgo...' 'Especulum...' 'Domus...' 'Regina...'" 309 Se la vincula al perdón: "De rodillas. La Virgen de Aranzazú puede perdonarme. Y Tú con Ella. Voy hilando Avemarias como quien teje un telar. ¿Qué he tejido? ¿Palabras?" 310

Igual que en "La orquídea", su presencia es mención o invocación, pero más allá de la ternura simple con que aquí es nombrada, los hechos, al final, no se le atribuyen. Si ha tomado partido por los más desvalidos, los que le rezaban, estos no tienen en cuenta su participación a la hora del desenlace. Su intercesión no establece el diálogo; más bien, acentúa el silencio de la criatura.

En las novelas, la Virgen también aparece poco. En Compartida, como una esperanza, quizá de retorno al paraíso perdido, al edén materno:

"Busqué algo en la cabecera de mi cama y vi, como siempre, la estampa de la Virgen, una copia de la Anunciación de Fra Filippo, aquella de los Uffizzi. Me pareció que los colores eran muy dulces y que también era dulce el aire de recepción de la Virgen. Alguna vez volvería la dulzura a nosotros." 311

En La vuelta de la esquina, Elsa se asombra de la imagen que su marido conserva en el pecho. Parece ver en ella una leve grieta en el mal, alguna perduración del bien materno:

"En el cuello asomaba la cadena de plata; podía adivinar, debajo, la medalla de la Virgen que, según le había contado, le regaló la madre cuando entró en la Facultad. No comprendía por qué seguía usándola. Se sintió mejor. Antes, cuando él estaba lejos, le daba seguridad saber que la llevaba consigo." 312 Más adelante dice Elsa, tras haberse confesado: "Sintió necesidad de rezarle a esa Virgen también joven, una mujer preservada de toda miseria, pero que conocía el dolor. Casi de mujer a mujer, o de hija a madre que sabe, a fuerza de tener muchos hijos y escucharlos a todos." 313

Las menciones de la Virgen, como las de Cristo, son escasas y poco sustantivas. Ambas ausencias transparentan el conflicto religioso del autor que se verbaliza en la idea de Dios.

Retomando el tema del elegido, éste aparece en "El silencio", "El Filisteo", "Las arcas", "La mesa de roble" y "La pantalla azul", y en la novela La vuelta de la esquina.

Caín, el protagonista del cuento "El silencio", es el no elegido por el amor de Dios, quien, según él interpreta la aceptación de los sacrificios, escoge a Abel: "Así me sentía, solitario, frente a Aquél que elegía, según el dictado de su capricho, los frutos de que alimentaba su poder." 314

Y ¿en qué se convierte el postergado, el no elegido, el inevitable en esta dialéctica de un Dios injusto para Peltzer, que decide caprichosamente a quien señala y ama?: "Ahora estaba solo, frente a padre y madre, no ya a su lado. Y no era el continuador; era el maldito." 315

Caín mata a su hermano y entonces cree descubrir cuál es su papel en los designios de Dios:

"Era como reconocerme un rostro que había estado oculto y que nacía en aquel instante, para manifestar lo que hay de horrible en el hombre; o quizá como asistir, a través de los ojos de un hermano, al nacimiento de una especie nueva, la de los verdugos, cuya progenie nunca podrá ser borrada de la tierra." 316

La palabra "elegido" se repite, una y otra vez a lo largo de los cuentos. Así, en el diálogo entre David y el Filisteo: "Nuestro pueblo lleva una señal, porque ha sido elegido para erguirse sobre todas las naciones" (David) "Mi despecho creció: el pueblo que él llamaba elegido era un usurpador, un verdugo." (el Filisteo) 317

La reiteración del término es notable en este cuento:

"[...] Y ella (la voz) hablaba de modo inequívoco a sus elegidos." 318 "Era el elegido..." (David) 319 "Quizá hasta el fin de los tiempos existan los elegidos y los réprobos..." 320 y "Escapaba, un elegido más, de la ira ciega de su rey..." 321 También aparece en "Las arcas":

"Las arcas debían separarse: una, con los elegidos por el otro...; nosotros hacia la isla de confusos límites." 322

Sin duda la frecuencia del término tiene relación con el tema de ambos cuentos. El "elegido" aparece frecuentemente en Peltzer relacionado a la idea de instrumento. El hombre es elegido por Dios para ser su instrumento. Dice Caín en su confesión a Set:

"[...] porque yo era el autor, y la muerte se había valido de mí para cegar a Abel, mi hermano, el que no podía dejar de existir sobre la tierra." 323

Y más adelante:

"Entonces las visiones dejaron de hostigarme y comprendí que la vida es una, que nace incansablemente de sí, y que yo había sido un ciego y torpe instrumento... no sé; apenas algo más que el hacha abandonada en el bosque, que quizá no exista ya, porque el viento y la lluvia la habrán borrado para siempre." 324

Y el personaje que se siente a sí mismo instrumento se vive como verdugo, porque él es instrumento del mal. Así, el juez de "La mesa de roble", dice:

"El juez -yo- se siente instrumento, martillo, arma de la mentira; el juez es un verdugo. ¿En nombre de qué?" 325

Y agrega más adelante: "Me creí instrumento." 326 Y aun: "Me creí víctima y verdugo, un verdugo al revés." 327 Esta es también la experiencia de Manuel:

"A veces siento como si todo estuviera ligado por un orden invisible, como si yo fuera parte de ese orden y anduviera a ciegas, sin poder mandarme, sin elegir." 328

Y su sentir se perpetúa en el tiempo del escritor, subterráneamente, hasta reaparecer en su última novela, La vuelta de la esquina. Dice Huerta, el cirujano:

"— Lo mejor y lo peor de nuestra carrera es esto: el poder, el enorme poder y, al mismo tiempo, hasta qué punto nos sentimos instrumentos." 329

Cristo es el elegido del Padre, y el elegido para sufrir, para ser víctima inocente, para redimir. Pero esto sólo es comprensible, aceptable, desde la fe en el misterio de Amor que el Plan de la Redención supone. Fuera de la economía de este plan es lógico entender que la idea del elegido repugne a la razón. Y rechazada en Cristo, es rechazable en cualquier criatura.

Dios es silencio, es sin palabra, sin verbo para la criatura de Peltzer. Y cuando interrumpe el silencio, maldice o muestra su impotencia, su hastío. Cristo es su elegido, un desconocido, apenas un esperado. No es bueno que Dios elija, dicen los personajes del escritor argentino, porque si lo hace crea a Caín, al Filisteo, a Ziusudra, al no elegido, y éste se convierte en verdugo, en instrumento del mal que Él ha permitido desde el comienzo.

También en Pär Lagerkvist aparece la relación elegido-instrumento. Así la Sibila redondeará en una sola ambas ideas, dando un tremendo alarido que aún la blasfemia al más profundo y doloroso sentimiento de ser víctima de un Dios Verdugo:

"Pero tengo el puño cerrado contra quien procedió así conmigo, contra quien se abusó por tal manera en su cueva subterránea, en el agujero de su oráculo, aprovechándose de mí como de su instrumento indefenso, violando mi cuerpo

y mi alma, poseyéndome con su terrible espíritu, con su vértigo, con su así llamada inspiración, con su cálido aliento, su desconocido fuego, para que mi cuerpo, con su avidez profunda diera a luz a ese idiota, que es una ofensa para los hombres, para la razón y para el género humano, y para mí, que había de engendrarlo. Me eligió para sacrificarme, para llenarme la boca de espuma y hacerme engendrar un loco. ¡Para arrebatarme la vida entera!. Y me privó de toda dicha verdadera, de toda la dicha humana, de toda la alegría a que tienen derecho los demás y les proporciona la paz y la confianza. Me privó del amor, me separó de mi amado, me quitó todo, todo, y no me dio nada en cambio, nada como no fuera él mismo, quedándose permanentemente en mí, llenándome con su presencia, con su insatisfacción, sin concederme jamás la paz, porque él tampoco es la paz, y nunca me abandona: no me abandona nunca!

¡Cierro contra él los puños! ¡Contra él aprieto las impotentes manos!." 330

En este universo de tremenda coherencia interna que Lagerkvist ordena a partir del mal, la blasfemia es el acto de identidad del condenado, así como su contraparte, la alabanza, es el acto de identidad del hombre redimido en un universo cuyo principio creador y ordenador es el bien.

Dice Peltzer en su Prólogo a las Obras Completas de Lagerkvist:

"La blasfemia puede ser un modo de oración, cuando traduce la disconformidad radical del hombre que padece. Es un reclamo desesperado, el único que puede proferirse, cuando no sentimos la paternidad de Dios sobre nosotros." 331

Pareciera que Peltzer solidariza su sentir con el del maestro, y en el "sentimos", como en el "nosotros" une su experiencia a la del escritor sueco.

La reiterada cristología de signo inverso que permanentemente leo en Lagerkvist me remonta a Balthasar. Si como dice el teólogo suizo en Sólo el amor es digno de fe: "Creer es sólo amar, y nada puede y debe ser creído si no es el amor." 332 ¿cómo podría amar a Dios esta mujer que se ha sentido elegida por el odio, la ignominia, la crueldad de dios, de los que ha sido "instrumento indefenso"? Aunque en realidad no es Dios quien la ha tratado así, sino los sacerdotes creadores de ese dios caprino de la simbólica cueva subterránea, falsos y simuladores, de los que dice:

"Me daba cuenta asimismo de que ellos no se dedicaban a dios sino a su templo, que era éste y no a él a quien amaban; al templo, con todas las apariencias y riquezas de este mundo." 333

Sin embargo, no los hace responsables a ellos de su nefasto destino, sino a Dios. Por eso le dice ella al Judío Errante:

"Estás ligado a dios por su maldición lo mismo que lo estarías si te hubiera bendecido. Él es tu destino. Tu alma está poseída por dios, y por su maldición vives una vida con dios. Lo odias, te burlas y lo ultrajas. Pero si interpreto correctamente tu relato, a ti nada en el mundo te preocupa como no sea él, sólo estás poseído por él. A eso llamas el odio que le tienes. Pero precisamente ese odio ardiente de dios es, quizá, tu contacto con dios." 334

Este es el ápice de la inversión: el vínculo Dios-hombre y su respuesta derivada (el vínculo hombre-Dios), es el odio.

He desarrollado en paralelo temas de Pär Lagerkvist a partir de la narrativa de Federico Peltzer para analizar en ambos autores el mal en el origen, en la génesis de la realidad o de la experiencia religiosa, y, oriundo de él, el silencio de un Dios cruel cuya única palabra es maldición para la criatura, elegida para ser instrumento de su odio.

Pero es imprescindible destacar que, más allá del paralelo, la diferencia de grado entre el escritor sueco y el argentino es determinante. Creo que la obra de Lagerkvist muestra a un hombre desesperado frente a un Dios en el que no puede creer. Dice de su fe Peltzer:

"Tal vez haya en ese obstinado apego a la vida un amor oculto pero irrefrenable, al Autor que tanto se esconde. Una cosa es, en efecto, el odio a Dios, o la falta de fe en Él, y otra la vuelta de espaldas a su imagen en nosotros. Estamos tan prisioneros, tan determinados por lo que nos condiciona, que a menudo nos engañamos acerca de nuestras verdaderas creencias, como también sobre la razón de nuestros actos. Pero el culto a la vida supone un homenaje implícito, quizá, a su Creador, pero no por eso menos real.

Implica reconocer en ella algo sagrado, porque por ella somos, y todo es en ella." 335

Peltzer, en cambio, revela en su obra una desilusión tal que convierte su literatura en la búsqueda de un paraíso perdido, conocido y amado. Dios es el interlocutor de su angustiada experiencia de Dios. Se enfurece o se entristece porque siente que Él ha permitido el mal en el mundo y muchas veces el hombre sólo parece ser su instrumento, pero compadece a ese Dios que está solo y en doloroso silencio, menesteroso de la criatura. Lo dice Caín:

"Te voy a revelar un gran secreto, lo que aprendí en innumerables noches como esta: Él, también, está solo. Quizá su silencio envuelva un llamado más doloroso que nuestras protestas o nuestras súplicas; quizá, simplemente, se calla para que lo busquemos, para que nunca nos cansemos de buscarlo." 336

La mirada compasiva de Peltzer sobre Dios configura otra notoria diferencia entre él y Lagerkvist.

Antes de finalizar estas notas sobre Pär Lagerkvist, quisiera referir al escritor sueco esta cita de Balthasar, ya aplicada anteriormente a Peltzer:

"Considerado así, el fenómeno amedrentador del ateísmo moderno podría ser, entre otras cosas, una medida de la Providencia para obligar a la Humanidad, y sobre todo a la Cristiandad, a volverse hacia un más alto modo de pensar en Dios." 337

Creo que toda la misteriosa estructura de la fe, sacudida sísmicamente por la experiencia de la lectura de Pär Lagerkvist, adquiere a la luz de Balthasar un sentido y un compromiso diferentes.

¿No se lee, acaso, desde otra profundidad esta frase de la Sibila: "Él no es como nosotros, y nosotros no podemos nunca comprenderlo. Es inasible, insondable. Es Dios." 338 si se la interpreta desde Balthasar cuando dice: "Y sabe más el que sabe de la incomprensibilidad de Dios, que el que no sabe de ella."? 339



No pretendo con esto forzar la interpretación de Lagerkvist ni leer lo que él no dice o niega. Pero pienso que, abroquelado en su razón coherente, sabe, y con dolor, que Dios es el totalmente otro, el incognoscible. Sabe que es "incomprensible, insondable". Lo sabe misterio. Esta es su mayor sabiduría. Y es su pobreza, porque no puede aceptarlo así. Entonces lo busca y lo destruye con la razón, desde ella, a la medida de ella, cuando en realidad la más alta palabra de la racionalidad humana es la de su impotencia, su ineficacia ante lo sobre-racional. En este punto de la interpretación convergen la influencia de Unamuno y la de Lagerkvist sobre Peltzer. Dios se les niega (ellos así lo interpretan) porque ambos maestros se atrincheran, no se entregan. Y el vasco parapeta su incredulidad tras la razón y la convierte en medida de su fe, mientras el sueco blasfema su angustia, pero sigue buscándolo y haciendo de su ateísmo, de la demonización de Dios, la suya.

Dice Federico Peltzer de la visión de Dios de Pär Lagerkvist en el Prólogo de sus Obras Completas:

"El hombre encadenado busca una salida que lo libere. El escritor no puede hallarla en Dios, porque no cree en Él; por lo menos, no reconoce en él los atributos que hacen de Dios la bondad suprema, unida al máximo poder; es decir, el Salvador de las criaturas caídas. No puede, así, sentirlo a Dios como todopoderoso, y no le llegan los efectos de su misericordia." 340

¿Y le llegan a Peltzer? A juzgar por su obra, creo que en algunos instantes. En otros, el mal acapara su visión de la realidad, y no hay en él resquicio para "el Salvador de las criaturas caídas."

Concluyendo, la influencia de Lagerkvist sobre la imagen de Dios de Peltzer revela, a partir del análisis de los temas comunes realizado en este capítulo, su importancia capital.

En cuanto a lo que a imagen de Dios se refiere, no es posible aprehender en profundidad la de Peltzer desconociendo la del Dios de Lagerkvist porque ésta opera a modo de matriz de aquélla. La influencia, más notoria en el período 1964-1973, aproximadamente, y explícita en "La pantalla azul" (El silencio), perdura en el tiempo, y hasta la publicación de La vuelta de la esquina (1986) Peltzer no se desembaraza de ella.

Es claro que los elementos constitutivos básicos de esta imagen son antagónicos respecto de los del Dios que se revela en Cristo. Así, la crueldad atenta contra la vicariedad, el silencio contra la revelación, el Hijo víctima contra el Hijo Redentor, la maldición contra el amor, los elegidos para sufrir contra los elegidos para participar de Dios. Sin duda, lo más doloroso de esta cristología de signo inverso está, justamente, en ser tal, una cristología: en no negar la estructura cristiana para adherir a otra o a ninguna, sino en permanecer a su amparo para construir una esencialmente diversa, pero signada por su fisonomía.

En Peltzer coincide, a juzgar por lo que la obra manifiesta, este influjo de Lagerkvist con una experiencia parental de sus criaturas (lo analizaré en II, 1.2.) de tal naturaleza que las figuras padre-madre-Dios Padre resultan signadas por sellos comunes. Este hecho enraiza más aún el cuño de Lagerkvist y lo desplaza

de lo intelectual a lo vital-afectivo, convirtiéndolo en entrañable. Creo que aquí radica su fuerza.

Pero una diferencia medular distancia a Lagerkvist de Peltzer. La obra del primero es el testimonio de un hombre desesperado. La del segundo muchas veces desnuda la angustia de su autor y otras deja asomar alguna esperanza. La nada suele ser el destino último de los personajes del sueco. La criatura única de Peltzer sigue buscando.

#### 4. Conclusión.

Este escueto triple paralelo temático, sustentado en la comparación, permite adoptar frente a la imagen de Dios que Federico Peltzer manifiesta en su obra, la perspectiva genética en lo que a literatura y filosofía concierne. Sin duda, Peltzer lector resulta tocado por el Dios que revelan Mauriac, Unamuno y Lagerkvist y por la experiencia religiosa que testimonian. Peltzer escritor mira en el espejo del otro creador una imagen de Dios semejante a la propia y, por su mediación, sabe más de ella.

Considero que la influencia de Mauriac es, de las tres, la más extrínseca. Entre ambos existen temas comunes en lo teológico-metafísico (el mal), en lo psicológico (el deseo de Dios y la hipocresía) y en lo dogmático (la inmortalidad). Sin embargo, esta impronta opera más a modo de continente que de contenido. En estructuras temáticas iguales, cada uno opta por posturas disímiles.

La influencia de Unamuno, más interior, concierne al espacio de lo intelectual y descubre las dudas comunes a ambos. Coinciden, esencialmente, en lo que no logran creer. Inmortalidad y resurrección son, para los dos, escollos en la fe. Unamuno y Peltzer se encuentran no tanto en el experimentar a Dios cuanto en el pensarlo.

El sello de Lagerkvist imprime carácter al Dios de Peltzer. El influjo del escritor sueco es el más profundo y totalizador, el menos ortodoxo, el más vital. Si el lector de Peltzer se pregunta por la génesis de los atributos de Dios que contradicen su esencia (crueldad, silencio, maldad, indiferencia), sin duda la respuesta es Lagerkvist. Unamuno no puede creer, pero Dios, para él, es Dios. Lagerkvist tampoco, pero su Dios no es tal. El pensador vasco se cuestiona a sí mismo al cuestionar su fe. Lagerkvist cuestiona a Dios. Y sin embargo no corta el vínculo con Él, aunque éste llega a ser el odio. Tampoco Peltzer se desentiende de Dios, a pesar de su reiterada queja.

El orden adoptado al tratar a los tres maestros pretende ir, pues, de la influencia más periférica a la más visceral y mostrar qué elementos de la imagen del Dios de Peltzer dicen relación con estos autores.

Sin duda, este triple paralelo no agota las influencias, pero creo que todas las restantes resultan de menor importancia. (De hecho, la poesía de Peltzer evidencia nítidamente la de Quevedo y la de Salinas).

Si éste es el material que Peltzer toma y recrea al orquestar su imagen de Dios, resulta pertinente iniciar su análisis desde la perspectiva del creador.

## Capítulo II

### EL CREADOR

“Yo no supe a Dios sino a su rayo  
e imaginé un infierno donde estaba  
la gloria de su Amor trazando soles  
y su blandura cincelandos pétalos”

F. Peltzer  
Poesía secreta

El objetivo de este segundo bloque de trabajo, esbozadas ya las influencias, es la investigación de la imagen de Dios tal como el creador, Federico Peltzer, la presenta en su obra.

Desde una perspectiva relacionada con la dramática interna de los personajes asistiré, por así decirlo, a la representación del papel de cada uno, pretendiendo rastrear dicha imagen en su acción y discurso.

Desglosaré el tema en tres ítems. En el primero analizaré los nombres de Dios, en especial el de Padre. En el segundo, las cualidades, con particular referencia a dos de ellas: un Dios jugador y Dios, poderoso impotente. En el tercero, la epifanía de Dios, estructurada en tres aspectos: la presencia física, la voz y la mirada.

#### 1. Los nombres de Dios.

A modo de introducción de este apartado, enumeraré los nombres con que Peltzer alude a Dios en su obra.

##### 1.1. La enumeración.

Dios es en la obra completa de Federico Peltzer, una nítida presencia y también, una definida ausencia.

Él, ¿cómo la nombra? ¿Con qué nombre llama a este Ser que tan profundamente lo convoca, hasta lograr convertirse en su silencio?

Sin duda, la creación humana se cristaliza en dar nombre. Toda una tradición literario-filosófico-teológica subyace en el tema del nombre.

Nombrar es completar, casi crear lo nombrado. Hay en la cosa a nombrar una espera del nombrador. Encontrar el nombre es descubrir la idea que Dios tiene de ella. Esa idea de Dios existe en ella. Revelar el nombre presupone el encuentro con el ser de la cosa, con su esencia.

Y pareciera que existe en la cosa una inabarcabilidad que la mantiene libre. Nunca se entrega en su profundidad íntegra, de modo que lo más conocido se torna lo más misterioso, sobre todo en su conexión con la totalidad del ser. De ahí que todo conocimiento, lejos de agotarse en sí mismo, resulte promesa de un conocimiento mayor.

La cosa está para ser nombrada. Y el nombrador sólo se conoce a través de lo extraño del objeto. La otredad lo constituye en sujeto.

Nombrar supone la fecundación de la interioridad por la cosa y la devolución transubstanciada de la cosa al mundo. Nombrar es parir lo espiritualmente poseído. Un verdadero proceso materno de concepción-alumbramiento se sintetiza en el dar nombre.

Lo peculiar del tema que me ocupa es el objeto a nombrar: Dios, el Innombrable. Como en ningún otro caso la condición de inabarcable es aquí manifiesta. ¿Qué nombre es posible dar a lo por excelencia inefable? Como en ningún otro caso, Dios espera al nombrador y se mantiene libre del nombre, que no puede agotarlo. Y como en ningún otro caso, el nombrador se conoce a sí mismo nombrándolo. Dice la voz poética de Peltzer:

"Todo nombre es un rezo,/ por ti, por mí,/ por el nombrado/ y el que nombra."  
341

El proceso de interiorización que el escritor vive se hace evidente, con el correr del tiempo, en el progresivo aumento de los nombres de Dios, en la personalización que estos sufren y en el arribo al Dios sin nombre, al Innombrable.

En *Con muerte y con niños*, 1961, Dios comienza a aparecer hacia el final, y lo hace sin nombres creados por el autor. En "Olor" es simplemente Dios: "Pero Dios quería que valiera la pena." 342 En "Artículo 30" Dios es, sobre todo, el Dios de las interjecciones primarias, la palabra que involuntariamente brota ante la experiencia de la muerte: "¡Dios, qué distinto es todo con el sol!" 343 o "¡Dios mío! No me mandes la voz de las preguntas." 344

Es sólo el tú del diálogo con la angustia: "De rodillas. La Virgen de Aranzazú puede perdonarme. Y Tú con Ella." 345 En "Precio de sangre", un cuento duro sobre los hombres de la Iglesia, los "milagros" y la impostura, Dios es sólo Dios, una vez Cristo, siempre un impotente, un ser ajeno al hombre, sin piedad ni fuerza. Un impasible al que el dolor no toca.

En *El silencio*, 1973, el tema de Dios se hace capital en muchos de los cuentos, y la creatividad respecto de sus nombres se manifiesta con riqueza singular, como en ninguno de los otros libros. En "El profesor de ajedrez" el cuento inaugural, Dios es nombrado por primera vez, como "individuo". El término aúna su matiz despectivo al hecho de nombrar sin otorgar identidad. El segundo nombre acentúa la cualidad de desconocido: "forastero" 346. Y en el cuento que cierra el libro, "La revancha", Dios vuelve a ser denominado "forastero" 347. En ambos aparece insistentemente repetida una tercera denominación, "el profesor". Su contraparte es el hombre, "el alumno". Los términos parecen elegidos ex-profeso para aproximarse pero no caer en el par evangélico: Maestro-discípulo. Profesor-alumno imponen distancia, restan cordialidad y despersonalizan la

relación. La palabra-desenlace del cuento es la revelación de la identidad del individuo-profesor-forastero:

"[...] ¿Cómo me dijo que se llamaba?

El profesor contestó:

— Dios." 348

En "El silencio", uno de los cuentos más centrados en el tema de Dios, Caín lo nombra con un predicativo y su sinónimo:

"¡Él es el muro que nos ha sido destinado desde un comienzo, la pared que subsistirá hasta el fin! Nosotros podemos escribir los múltiples nombres con que se hace llamar, o trazar extraños signos en ella; y aún concebir la ilusión de descifrarlos. Así también lo hice, y las respuestas que leí fueron los inventos de mi mano, la sed que acumulé en el desierto y que se ahondó en mis huesos para imaginar, rendido, algún signo que la saciara. ¡Pero la sed está viva y la pared no tiene palabras para mí!" 349

En el sentir de Caín Dios es el límite, el silencio. Nombrarlo es una ilusión. Con Dios no hay ni vínculo ni lazo. Nombrarlo es promover un dolor sin sentido, porque Dios no tiene palabras para devolver al hombre. Y Dios es sin nombre, casi. Esto se evidencia en la reiteración con que Peltzer lo denomina con un demostrativo, el que más distancia implica, y, más a menudo todavía, con un indefinido:

"Así me sentía, solitario frente a Aquél que elegía, según el dictado de su capricho, [...]" 350 y "[...] todo el tiempo sentía la presencia de alguien que me espiaba deseando que le hablara." 351

Es notable la diferencia semántica entre este "alguien" (con minúscula) de Peltzer y el mismo término que, usado por Mauriac, suena cargado de significación. El mismo "alguien" aparecerá otras veces en los cuentos, con valores diferentes, pero aludiendo a Dios siempre. Así en "El bastón y la lumbré":

"'Alguien llegará cualquiera de estas noches', se había dicho a menudo. No sabía quién, pero esperaba una aparición, una visita; tal vez una mano que viniera a buscarlo para otro viaje." 352

El indefinido, en la ternura de Monseñor Beyle, nombra veladamente a ese Dios-Muerte que aguarda: aparición, visita, mano. También en "La mesa de roble" se usa el término. Lo hace el segundo suicida, el juez: "Me creía delegado por... alguien." 353 No se anima a llamarlo por su nombre. Agrega: "Quizá imaginen por quién. El me había puesto [...]" 354 Y al comienzo de la aparición de Dios, en el mismo cuento, dice el relator:

"Era como si todo el tiempo alguien hubiera estado allí escuchando, sin ser advertido, lo que habían expresado con tanta libertad." 355

Otro nombre reiterado es "Autor". Set, el de inconfundible ternura, así lo llama en "El silencio": "invisible autor" 356 En "Claustro de profesores" el muchacho, renegando de la teología, dice:

"Estaba la dureza de Dios, el Padre, el Autor." 357

Y la frase parece mostrarlo recusando también de la filiación, en postura claramente antagónica a la de Set.

En *Un país y otro país*, 1976, se repite el último nombre en "Ronda para un infinito". Llama a Dios: "Autor responsable de las limitaciones" 358 La creatureidad del hombre se lanza contra Dios como un reproche. El don gratuito de la vida no es vivido como tal. La rebeldía lo vivencia como castigo. Dios resulta responsable de las limitaciones, del mal en suma.

En "Claustro de profesores" se mencionan otros dos nombres, poco frecuentes en Peltzer: Cristo y el Salvador. Pero no deja de llamar la atención que aparecen a propósito de la condenación del demonio, el ángel caído, como si Peltzer quisiera poner en escena a los personajes del drama con nombres contradictorios: Cristo, el Salvador, es el que no salva.

En "La pantalla azul", y usado como predicativo, Dios es nombrado como "el jugador":

"[...] dándose a aquel juego que los poseía como si otro fuera el jugador [...]" 359

Así vemos entroncarse este tema de los nombres de Dios con el de un Dios jugador. Esta afirmación se corrobora en *La razón del topo*: "[...] algo que te mandó ese Dios balanceador que arma y descalabra a sus muñecos." 360

En *Tierra de nadie*, la primera novela, Dios es el "[...] Dueño del poder." 361

En *La razón del topo* aparecen dos modos más de nombrar a Dios relacionados con el de *Tierra de nadie*:

"Muy poco hablábamos de nuestro querer vivir, de esa especie de pliegos con peticiones que todos quisiéramos presentar al Gran Proveedor." 362 "[...] todo-lo-quita, porque es el único que todo lo puede dar." 363

El último y quizá más rico de los nombres, aparece en el final de "La mesa de roble". Lo he separado del otro apelativo del mismo cuento ("alguien") por considerarlo especialmente significativo:

"Porque yo era el mendigo en quien no reparó al entrar; un mendigo mudo que deseaba ardientemente ser reconocido." 364

Es Dios quien se nombra a sí mismo mediante un predicativo. Desvinculada de su contexto, la frase adquiere una carga conmovedora de amor y misterio.

Inserta en el monólogo del Dios suicida, desolado e impotente del final del cuento, la significación se trueca.

En "El Filisteo", cuento escrito en 1980, la temática del nombre madura, se silencia, se despoja de otros nombres. Dice el protagonista:

"[...] para quien busca lo que aún trato de averiguar: el nombre tras el cual se esconde el más sabio y el más fuerte." 365

Dios permanece escondido tras su nombre desconocido. El nombre que no se conoce es otra máscara de Dios para ocultarse. La esencia, que podría revelarse en él, permanece innombrable: "[...] me enteré de muchas cosas, entre otras, del celo de su Dios innombrable [...]" 366 Pareciera que el concepto se va profundizando, y más que no nombrar por desconocer, la experiencia del Filisteo es imposibilidad de abarcar, de nombrar lo excesivo:

"El amor, el rechazo, las preferencias de su Dios sin nombre, se me ocurren similares al abismo cuyo fondo nadie puede sondear; [...]" 367

Esta condición de abismal corrobora el proceso de profundización, de intimismo que el tema va adquiriendo, su distanciamiento del deseo reiterado de nombrar, observado en cuentos anteriores, y su inmersión en el misterio. Más adelante repetirá la frase idéntica: "¿No pecó el rey Ajab contra su dios sin nombre [...]?" 368 Ya en el final del cuento, aparece el único nombre de Dios: "No he podido saber, en cambio, el Nombre ni el Secreto que el Otro esconde, si en verdad existe y es algo más que el recurso de que se ha valido para sojuzgar a su pueblo único, celoso y vengativo como él." 369

Es llamativa en los personajes de Peltzer esta dolorida actitud de decir lo teológicamente más rico con un tono tal de despecho y reproche que la lectura resulta inversa. La experiencia de lo absoluto de Dios, de lo misterioso por incomprensible, por superior, por excesivo, de su Otreidad total, el desprendimiento del antropomorfismo, parece crucial en la experiencia de Dios. Pero aquí opera a la inversa. La imagen de Dios desmaterializada en el Nombre, el Secreto, el Otro, es cuestionada en el espejo de su pueblo. En él, su unicidad, su celo y su proclividad a la venganza lo retrotraen a un esquema estrictamente antropomórfico.

Pareciera que la luz brilla y se opaca, se afirma y se niega en este proceso, en esta lucha febril y contradictoria del hombre que no cesa en su anhelo, perseguidor o perseguido de una sed más grande que él, hasta estallar, imperativa:

"Pero alguna vez El tendrá que mostrar su rostro, revelar su nombre y dar una respuesta clara, porque no es bueno que el corazón se agote preguntando lo que no puede saberse." 370

El camino bíblico-evangélico transita desde el antropomorfismo de un Dios que pasea en el paraíso a la hora de la brisa o se enoja, hasta el Dios Excesivo de la Cruz, hasta el Dios Totalmente Otro. Peltzer usa las palabras del misterio para decir lo antropomórfico. Emplea la voz de la trascendencia para hablar de una contingencia tal en Dios que lo aniquila como Dios. Insiste en una "pauperización" de Dios llamándolo "mendigo", "Otro", "Alguien", en contextos tales que despojan a esos nombres de toda grandeza, de toda Presencia.

Recorrer la lista de los nombres atribuidos a Dios por Peltzer en su narrativa (Dios, Tú, individuo, forastero, el profesor, muro, Aquél, alguien, Autor, jugador, Dueño del poder, Gran Proveedor, el que todo-lo-quita, mendigo, innombrable, dios sin nombre, Otro) permite descubrir que se originan en un experimentar a Dios como a un extraño, a un desconocido, a un ser despersonalizado algunas veces y distante otras. Pero confirman, al mismo tiempo, la certeza de la existencia del ser diferente, superior y límite del hombre. No hay negación de Dios. Hay, sí, rebeldía. Un deseo permanente de enfrentar al Otro con el poder de la propia palabra sin resignarse a vivir sin su Palabra, de negar su paternidad sin asumir la orfandad, de afirmar su crueldad o su dureza sin olvidarlo. Sus criaturas se confrontan con Él como adversarios



porque creen en su existencia, pero no experimentan su amor. Aunque en algunos (el Filisteo, por ejemplo), la esperanza permenece abierta.

## 1.2. Dios Padre.

Enumerados y analizados los nombres con que Peltzer llama a Dios, me abocaré a investigar en el escritor argentino el más esencial y universal, el más rico en connotaciones psicológico-teológicas: el de Padre.

Fundamentaré este aspecto de la investigación en un texto del teólogo belga Antoine Vergote: Psicología religiosa.

El objetivo es intentar la lectura psicológica de un determinado símbolo literario de Peltzer: el de las figuras parentales. Creo que a la luz de los elementos que la obra de Vergote aporta y dada la rica coincidencia de ciertos personajes del escritor argentino con las afirmaciones del teólogo, es posible enriquecer la lectura desde este enfoque. Dice A. Vergote:

"Arriesgándonos a proponer una interpretación psicológica de la historia religiosa del símbolo paternal, diremos que el padre representa un modelo arcaico de Dios, que no comienza por adquirir su verdadera significación sino a partir del momento en que desaparece la evidencia original intuitiva." 371

### 1.2.1. La relación padre-Padre.

La focalización apunta, pues, en primer término, a descubrir la imagen de Dios en Federico Peltzer a partir de la imagen del padre real que aparece en la obra, entendiendo que éste, en cuanto hecho literario, ya es un padre símbolo.

Dice Caín, confirmando la relación padre-Padre: "Por fin, los ojos se hicieron voz, y me llamó, y era parecida a la voz de padre, pero más ronca, más total, como si brotara de todas las cosas y el mundo fuera su garganta." 372

Explica Vergote:

"En sus principales obras sobre la religión, Freud nos muestra que, en virtud de su función propia, el padre despierta en el hombre la representación de Dios." 373

En el cuento "El silencio" aparece, coincidentemente, una primera mención, que enmarca la concepción. Dice Set: "Padre era duro y silencioso; por necesidad, no por su índole." 374 Dios es para Peltzer, reiteradas veces lo vimos, duro y silencioso. La criatura no parece tener otra opción primera más que la de ver a Dios según el rostro de su padre. La disculpa inmediata ("por necesidad") hace suponer una segunda naturaleza en el padre, más íntima, más tierna y comunicativa pero que, habitualmente, no se exterioriza. La analizaré al final de este ítem.

Sin duda, el texto donde el tema del padre se perfila con claridad neta es en el repetido sueño del médico de "La mesa de roble":

"A menudo, de noche, me asaltaba el mismo sueño agotador: me veía en la infancia, en nuestro jardín, protegido por un cerco demasiado pulcro. Mi padre

mataba hormigas con la máquina fumigadora y yo lo ayudaba. Era preciso tapar con barro las bocas de los hormigueros, para que el veneno resultara eficaz y ni una hojita fuera amenazada. Pero el humo salía por innumerables agujeros: junto al arriate, en el cantero de las rosas, entre los jacintos, cerca de la huerta... Corría, las manos llenas de barro. Quería servirle; era mi padre, lo amaba, y me había llamado a colaborar en aquella delicada tarea. Pero su voz no bastaba para hacerme ubicuo. Las columnitas de humo parecían una burla de aquella tierra que contenía en sí el mal, como otra semilla. Entonces mi padre me llamaba con una palabra dura: 'Inútil'. Sonaba como el peor de los insultos, porque revelaba la contradicción entre mis fuerzas y el verdadero poder. Jamás alcanzaría su estatura; siempre fracasaría ante el mal. Me despertaba sudoroso, febril, y revivía mi experiencia de la niñez.

Así era yo: un ser inútil, enfrentado al mar, el mar que siempre desborda." 375 La escena de infancia adquiere un manifiesto carácter simbólico en la memoria del médico, que corporiza en ella su angustia metafísico-religiosa: las hormigas son el mal y el padre es Dios. Desde esta lectura, el "jardín", el "barro" y el "veneno", las menciones del deseo de servir, la paternidad de quien lo convoca, su amor y el llamado a colaborar en la obra circunscriben el episodio en un marco cosmogónico. El padre-Dios es sólo una voz que lo llama con una palabra dura: "inútil". (Analizaré esta palabra en III, 3.3.2.) Resulta interesante interpolar a este texto, para ampliar el espectro de la comprensión, otro de Vergote:

"Uno de los rasgos más desconcertantes y a la vez más fascinantes de la gran tradición judeo-cristiana, es el aparecer esencialmente como la religión del Padre y de la Palabra [...]" 376

Sin duda en esta tradición se enmarca el escritor argentino con su mención del Padre que es una voz, una palabra. Pero lo terrible es la naturaleza de esta palabra, lo que ella "revelaba" (es término de Peltzer) del Padre, que no es la paternidad, esencia de la promesa y de la dialéctica de la fe (el Padre supone al Hijo que se confirma como tal por la palabra paterna) sino su antítesis: la desprotección, la negación del hijo y el insulto.

El médico continúa con su historia y unas páginas más adelante vuelve al sueño, en un párrafo que comienza así: "Una mañana descubrí que mi fe no era tan profunda", con lo cual nos queda asegurada la identidad del Padre al que aludía. Más adelante dice:

"Me quería convencer de que lo hecho estaba bien; y perdonarme por no tener más fuerzas... 'Inútil'. La antigua voz paterna volvía. Siempre mi limitación, siempre el error, cuando estaba a punto de ganar. Las piernas cortas y la meta demasiado alta... Y el humo, el humo brotando como una risa de la tierra virginal y sabia. ¿Para qué salvar, para qué intentar aquel cambio que, a mi muerte, borrarían el hastío y el desgaste?" 377

Se advierte con claridad, desde la frase encabezadora del párrafo, que habla de la relación con Dios, pues lo que se cuestiona es su fe. De ahí en más se destacan: la culpa del hombre, fundada en su creatureidad, y el Dios-voz-palabra que repite su sentencia leitmotiv: "inútil". Y la palabra:

"Sonaba como el peor de los insultos, porque revelaba la contradicción entre mis fuerzas y el verdadero poder." 378

Sólo así es un insulto (en sí misma o en otro contexto podría ser claramente vaciada de esa significación), ya que ofende la desmesura de lo que injustamente se le exige en relación a sus fuerzas. La actitud del "verdadero poder" que nada hace en el jardín por ayudar al hijo, sino que sólo insulta, se ajusta a la imagen del Dios cruel, oriunda o confirmada en Lagerkvist. Volviendo a "La mesa de roble", la conclusión soteriológica queda planteada como un interrogante: "¿Para qué salvar?" Sin duda, desde la culpa del inocente y frente a un Dios esencialmente injusto, ¿qué significa la salvación?

Dice Vergote:

"[...] este esbozo nos permite poner en claro los componentes humanos que integran la imagen paternal y que cabe reducir a tres notas fundamentales: la ley, el modelo y la promesa." 379

Y más adelante:

"La exposición realizada sobre el símbolo del Padre, introduce naturalmente en una psicología de la culpabilidad, puesto que la función paternal en la génesis de la experiencia humana o religiosa, se define por la palabra que es a la vez prohibición, reconciliación, y reconocimiento." 380

Vemos pues, relacionando los dos pares de trilogías de Vergote, que la ley supone la prohibición, el modelo la reconciliación y la promesa el reconocimiento. Pareciera que en Peltzer esta doble trilogía se inserta en el relato: la ley-prohibición en la idea de la culpa, esbozada en términos como "perdonarme", "limitación", "error" (y quizá, llevando más lejos esta lectura, la prohibición del padre podría rastrearse en la alusión sexual edípica sugerida con "tierra virginal y sabia" como símbolo materno). El padre que impone entre el hijo y la madre la ley, la prohibición, que separa al niño de la madre, se convierte para él en modelo, porque el niño se identifica con el padre, al que lo une una ternura inicial, interiorizando su ley. Este es el paso del modelo-reconciliación que Vergote elabora a partir de Freud. Creo advertir que en el texto de Peltzer esto no sucede: "[...] la antigua voz paterna que volvía [...]" lejos de obrar como la palabra que "[...] exorciza la fascinación" muestra a Dios como aquel al que el hombre no quiere parecerse, porque su dureza, su incompreensión de la limitación creatural y su insulto hacen imposible la reconciliación.

Si, entonces, no puede darse la promesa-reconocimiento (dice Vergote: "[...] el padre es aquel que reconoce al hijo." 381) este Dios de Peltzer no actúa como padre, no reconoce al hijo en su semejanza, no tiene promesa para hacer. Por eso "¿para qué salvar?" No hay qué ni de qué salvar, porque no hay salvación. Y no la hay porque no hay amor. No hay límite entre el mal y el Reino. El mal reina. Y el hombre es un "inútil" frente a él.

Si bien el material que este cuento, "La mesa de roble", aporta al estudio de la figura del padre real es muy rico, indagaré en otras obras de Peltzer, de modo que el muestreo del material atestigüe la objetividad del análisis.

Una pauta reiterada en el tratamiento de la figura paterna es su ausencia.

En Tierra de nadie, ni Juan, el protagonista, ni Rosita, tienen padre. Los dos han muerto.

En "Siesta", un cuento de Con muerte y con niños, la ausencia es distancia: "[...] el padre vuelto a casar, lejos, [...]" 382 y "[...] el padre siempre lejos." 383

También Laura, en Compartida, reitera una y otra vez la distancia:

"[...] intuía la distancia que lo separaba de mis problemas y le tenía fastidio, porque bebía mucho y su aliento era fuerte cuando me besaba al regresar de sus visitas." 384

Otra pincelada remarcada en el retrato paterno es la debilidad (lo confirmará "Jano") que, enfrentada a figuras maternas, se agudiza. Así, en La razón del topo, Mario Kremer refiere, en tríptico, situaciones vividas con el padre (pp. 54 a 56). El común denominador es la actitud débil, pasiva, indecisa de éste, que si bien promueve el acercamiento del hijo y facilita su aceptación del padre:

"[...] pugno por decirle (y no sé decirle) que aquella noche se ha muerto el ídolo, el semidiós, pero ha nacido el hombre, y que me gusta verlo fallar [...]" 385 también determina la identificación con el fracaso

"[...] como sin duda fallaré yo en el futuro, porque no tengo estatura (ni la tendré) para que el traje de mármol incorruptible me siente;" 386

La preponderancia de la figura materna sobre la paterna es clara en la afilada lucidez de Mario Kremer: "Admitió la dirección materna [...]" 387

También es frecuente en las novelas de Peltzer saltar de Dios a la figura paterna o realizar el movimiento inverso, confirmando la tesis de Vergote. Lo primero se verifica en La razón del topo. Dice Kremer refiriéndose a Dios: "Un ser impecable –casi como papá– [...]" 388 y el movimiento contrario aparece en La noche: "Papá era una especie de presidente, de providencia." 389 El lenguaje teológico (lo trataré en III, 3.3.1.) se confirma:

" – Me buscaban solamente cuando les hacía falta.

– ...

– Para la alianza.

– ...

– Contra papá y mamá. Eso es lo bueno de tener hermanos." 390

La conversión de los términos es elocuente: hermanos=hombres; papá y mamá=Dios; padre=poder ("presidente" + "providencia"). Luego, padre=Dios. Y es transparente la inversión respecto del planteo bíblico: la alianza es entre los hermanos y contra las figuras parentales. Algún eco de Lagerkvist resuena todavía en Mara.

En La vuelta de la esquina la imagen paterna se endurece:

"El pantalón, mojado, le gritó su evidencia: la vejiga no había podido resistir. De chico le sucedía, cuando su padre le pegaba." 391

La distancia que apareciera en "Siesta" o que denunciara Laura, se mantiene, aunada en esta novela a una frialdad notoria:

"No quería conocer las razones de aquel hombre duro, exigente, que no sabía salvar la distancia, no le preguntaba sino cuánto dinero necesitaba (a fin de mes) y jamás se había acercado para darle un beso o averiguar qué le pasaba [...]" En religión, ni oír hablar de Dios: 'Mi religión es mi conducta'. 'Hablar de ese

Dios tan curioso me parece un manoseo con las cosas serias, casi como hablar de cuestiones sexuales delante de las señoras.'" 392

La conclusión a que conduce el retrato aparece en boca de la esposa, perfilando los sentimientos filiales y descubriendo el meollo de la figura paterna:

" – Los chicos te tienen miedo. A fuerza de ser duro, sos injusto. Así no pueden tener confianza en vos." 393

Más allá de la riqueza que la lectura psicológica de los símbolos puede aportar, las conclusiones respecto de la imagen de Dios en Peltzer no se modifican en lo esencial. Dios no es Padre, su crueldad niega la paternidad, no se revela en su Palabra, es un Dios de silencio, la salvación no existe. Son, en definitiva, las mismas notas puntualizadas en el paralelo con Pär Lagerkvist. Sólo que aquí no han sido deducidas del personaje Dios sino del personaje padre. Dice Vergote al respecto:

"El [término] de 'transferencia' de cualidades paternas sobre Dios, es más apropiado [que el de 'proyección'] a condición de que se respete la distancia que separa la imagen del padre de la de Dios." 394

Esta es la distancia que intento salvar.

### 1.2.2. La relación madre-Padre.

En su análisis acerca de "La religión del padre" Vergote atestigua:

"Se pueden encontrar extrañas nuestras consideraciones, pero los datos positivos aportados por nuestra encuesta sobre los símbolos parentales de Dios, atestiguan que la imagen divina se revela como la síntesis compleja de ambas figuras parentales." 395

Ya antes había afirmado:

"Podemos concluir, por lo tanto, que en los dos sexos las cualidades maternas y parentales evocan el ser de Dios, lo cual muestra, en nuestra opinión, que, al menos entre los sujetos cristianos, la idea real de Dios se forma por la mediación de dos imágenes parentales reconocidas en sus funciones diferenciales." 396

O sea, uno de los elementos constitutivos de la idea de Dios es el símbolo de la madre. Balthasar coincide en este punto con Vergote cuando afirma:

"Es natural, pues, que el niño vea lo absoluto, perciba a 'Dios' en su madre y en sus procreadores (Parsifal, Simplicius), y que sólo en un segundo y tercer estadio tenga que aprender a distinguir el amor a Dios del amor experimentado." 397

El segundo término de este ítem será, pues, el análisis de la figura materna para develar desde ella la imagen del Dios de Peltzer. Entre los cuentos, es "Jano" el que presenta la imagen materna más articulada en un personaje. No es mucho pero sí harto revelador lo que sabemos de ella:

"[...] la mujer gruesa miró, desafiante, como si quisiera significar que a su hijo le daba lo mejor, de puro buena madre, y que la ropa (resultado del sacrificio de su marido y, sobre todo, de ella) debía ponerse, mostrarse, porque para eso la habían comprado." 398

Más adelante (el relato se interpola con la historia del narrador) dice:

"La madre, escudada en su honestidad y su eficacia, hundió también la cuchara en el helado propio (que para dar ejemplo pidió de frutilla, aunque le gustaba la crema portuguesa), mientras el chico parecía conformarse, con una larga práctica de resignación, como si le hubieran ofrecido un juguete y al ir a comprarlo, se encontrara con que estaba vendido y debiera elegir otro, inclusive de más precio, pero no el que buscaba." 399

Y la última mención es una reflexión del relator, Jano, acerca de la madre:

"'Implacable', pensó. 'Es implacable. Hará de él lo que se proponga. Terminará por elegirle la carrera, el empleo... Se casará con una mujer de la que no estará enamorado pero, eso sí, parecida a la madre.'" 400

Es evidente la carga de castración que esta mujer vuelca en el hijo. Su amor enfermo, que comienza siendo un castigo para sí ("[...] pidió de frutilla, aunque le gustaba la crema portuguesa.") se prolonga en "implacable" castigo sobre el chico. Y el componente edípico que el narrador plantea en el final de la última cita es claro, sobre todo si se tiene en cuenta la labilidad de la figura del padre: "El hombre era delgado, enjuto, con ojeras de fumador" 401 y "[...] resultado del sacrificio de su marido y, sobre todo, de ella [...]" 402 Es un pobre hombre sin lugar en la trinidad familiar, o porque no supo hacérselo, o porque la "mujer gruesa" no le permitió encontrarlo. Desde la elemental elección de lo que se van a servir en el café se muestra, en la diferencia, el desacuerdo con su mujer: "[...] El padre era partidario de una bebida sin alcohol, mientras que ella insistía en un helado de fruta." 403

Él, incómodo con ella:

"Probablemente quería liquidar el paseo lo más pronto posible y estaría, ya, añorando la tensión de la oficina." 404

es su adversario, su contrincante vencido, nunca su cónyuge. Esta mujer, carente de nombre y de atributos maternos, tampoco es esposa. Su autoritarismo ("Es tarde, hay que ir a casa, rezar y acostarse en seguida' [...]" 405) y su posesividad

("Ella miraba al marido, sin duda para hacerle notar el mayor éxito de su gestión y para que tuviera en cuenta que le era imprescindible." 406) involucran "tanta inquisición" para el marido como para el hijo.

Además de este cuento, las cinco novelas publicadas por Peltzer también muestran, con mucha riqueza en algunos casos, figuras maternas.

En Tierra de nadie, la madre de Rosita aparece caracterizada, esencialmente, como una mujer cruel: "Doña Rosa era cruel." 407 Usa con Juan un lenguaje harto hiriente: "¡Su hija con un empleadito, chiquilín y huérfano! Jamás lo permitiría." 408 Su crueldad rebosa frustración y egoísmo:

"¡Claro que sos poco! ¿O te crés que ví'a permitir que pase penurias, como yo, con un chiquilín que no sabe nada de la vida? ¿Pa qué es linda? Cuando se tiene una hija como Rosita se le busca un hombre rico, no un güérfano como vos. Y por suerte, ya los tiene a montones." 409

Se la llama "harpía", es grosera y violenta, y en definitiva, la responsable del drama final. En el borde del desenlace, enfrentado al suicidio tras la violación, dirá Juan: "Sí. Dios era cruel y culpable." 410 El primer calificativo es usado

textualmente por Peltzer en relación a la madre y el segundo se desprende del papel que ella juega en la relación de los dos adolescentes. Señalo como muy significativo el traslado a la imagen divina de cualidades atribuidas a la madre, en confirmación de la tesis de Vergote.

En cuanto a la madre de Juan, sólo mencionada para hacer pesar su muerte, su ausencia, aparece sobre el final de la novela, y, misteriosamente, sin voz: "Lo único borrado era la voz." 411 Esta madre muda se asemeja mucho al Dios en silencio que la obra de Peltzer presenta. Los atributos específicos de las dos madres reales de Tierra de nadie: "cruel" y silenciosa, son los que más frecuentemente Peltzer adjudica a Dios.

Compartida brinda también material para el análisis de la figura materna.

Frialdad y distancia son las pautas de conducta de la madre de Laura:

"[...] mamá, esa extraña [...]" 412 y "Papá y tía Inés eran más dispuestos para la intimidad; mi madre, no. Lo hubiera considerado una flaqueza." 413

Laura se descubre en dolorosa semejanza con su madre:

"[...] tenía las mismas inclinaciones que mamá, tempranamente despiertas.

Bastaba mirarme... Era una perdida [...]" 414

Esta mujer que tanto marca con las múltiples caras de su desamor a la protagonista, al final de la novela se aleja por segunda vez de la hija, reeditando quizá el abandono, pero abriendo también la esperanza de una relación fundada en el perdón: "— [...] Quiero darte tiempo. [...] Para que aprendas a mirarme como a tu madre." 415

En La noche, Mara hace una sola mención precisa de su madre: "Mamá era una mujer con una solicitud enorme; pero no sabía acariciar." 416 El lacónico modo con que expresa la única carencia que le adjudica muestra al lector una imagen caracterizada por la frialdad, atributo ya verificado en obras rastreadas.

Muy abundante es el material que La razón del topo ofrece para el análisis del tema que me ocupa. La madre que Peltzer retrata en esta novela confirma los rasgos de las anteriores. En la falta de ternura, por ejemplo:

"Era una mujer dura, de voz grave y fuerte, mandona; pero tenía los ojos dulces. Tal vez pudo ser otra, si no hubiese sido como era. Quiero decir que, allá abajo, había un fondo de dulzura al que jamás se llegaba." 417

La frase de Mario Kremer recuerda aquella otra de Set, referida a la verdadera "índole" de Adán. La presencia, tanto en lo femenino como en lo masculino, de una naturaleza que se deja intuir pero no se explicita, de un "corazón" (en el sentido bíblico del término) que existe pero no se muestra, determina vínculos sin comunicación, ataduras sedientas de amor permanentemente. Tal presencia perfila ya la silueta de la contradicción, el silencio y la antinomia revelación-ocultamiento que desarrollaré en las "Conclusiones".

Dice en otro momento Mario Kremer de su madre: "Supe, cierta vez, que no quería tener niños. Pero nací." 418 El patrón que rige las relaciones humanas también deja su huella en el lazo entre Dios y el hombre, ya que el Dios de Peltzer no parece desearlo nunca. Él es el que advierte "[...] que lo hecho no era bueno." 419 La criatura queda implícita en el neutro de la aseveración. Tampoco la madre de Mario lo deseó. Su femineidad resulta cuestionada en esta

afirmación y en rasgos de su retrato como "dura", "voz grave y fuerte", "mandona". El vínculo que establece con el hijo es edípico:

"Aquella mujer concreta no fue la mujer. Me pareció un mal sueño, un rito cumplido al margen de lo real. Quizá imaginé que un monstruo me tenía entre sus brazos para arrancarme de mi madre; y que yo, de puro ingrato, me prestaba a ello... Ya no era sólo de mi madre, para ella, hasta que ella quisiera conservarme suyo y de nadie más." 420

En La vuelta de la esquina las apariciones de figuras maternas son escasas y, en alguna medida, aplacan la crueldad y dureza de las anteriores:

"[...] la madre, una mujer apocada, joven todavía, pero decidida a clausurar su vida para todo lo que pudiera significar una afirmación." 421

Otros rasgos se mantienen. La protección excesiva, por ejemplo, con su carga de asfixia y cercenamiento de la libertad: "Su madre (demasiado protectora) [...]" 422 También permanece el vínculo edípico, muy relacionado con el anterior y tan anulador como él de la posibilidad de crecer y, en suma, de ser: "[...] el temor de que ninguna mujer pudiera hacerle olvidar lo que había recibido de su madre." 423

### 1.2.3. La síntesis de las dos imágenes parentales.

A. Vergote enumera los caracteres propios de las dos imágenes parentales:

"El padre aparece como titular de la autoridad legisladora, poder, fuerza, norma, inteligencia ordenadora y juez; distante, severo, incommovible, dinámico: es el que aporta la claridad, el que orienta hacia el porvenir, el que dirige, el que toma la iniciativa, el que hace tomar al niño conciencia de su pequeñez, el que es fuente de prestación. Por su parte, la madre aparece como interioridad, profundidad, intensidad, refugio; acogedora, afectiva, tierna, servicial, paciente; la que participa en las preocupaciones del niño, le protege, le cuida, sabe esperar, está siempre dispuesta, descubre lo que es delicado, permite ser infantil, acoge y ampara." 424

Comparemos ahora la caracterización del padre y la madre en las obras de Peltzer con las notas que Vergote codifica.

Los términos usados en el retrato del padre son: "duro", "silencioso", muerto, lejano, ausente, distante, "impecable", "presidente", "providencia", débil, dominado, exigente, temible, castigador, injusto. Más allá de la contradicción que algunos pares revelan, (es importante tener en cuenta que los rasgos se refieren a personajes diferentes de obras diferentes, y que lo antagónico es lenguaje frecuente en Peltzer) sólo aparecen en relación a Vergote los que se refieren a la prohibición, que, desprovistos de los últimos, más vinculados con el modelo y la promesa, determinan la experiencia humana de un padre duro y cruel, un juez.

En cuanto a la madre, los términos del retrato son: "desafiante", "escudada en su honestidad y eficacia", "implacable", autoritaria, posesiva, "cruel", frustrada, egoísta, culpable, muda, "esa extraña", silenciosa, fría, abandonadora, "dura", "mandona", "no sabía acariciar", sobreprotectora, no desea ser madre. Ninguna



de las pautas de lo que podríamos llamar el "en sí" de lo materno ("interioridad, profundidad, intensidad") se dan en la madre de la narrativa de Peltzer. El resto de las pautas, las que constituyen un "para el otro" (ser servicial, tierna, acoger, cuidar, etc., y especialmente descubrir lo que es delicado o permitir ser infantil) quedan radicalmente descartadas del retrato y, me atrevería a decir, sustituidas por sus contrarios. La madre aporta poco de su especificidad a la constitución de la imagen de Dios. No suaviza ni la dureza ni la crueldad paterna, ni fecunda en su calor, en su interioridad o a su amparo la ley del padre, para que ésta se convierta en modelo y promesa. No se quiere bien, no se acepta mujer, no desea al hijo ni permite la identificación de éste con el padre, que por otra parte, no aparece como modelo. Es más, ella manifiesta en su imagen y conducta caracteres típicamente masculinos e instaura en el vínculo con el hijo una pesada carga edípica. El lector establece rápidas relaciones entre ella y el Dios de Peltzer. Es notoria la extremada ausencia de virtudes, cualidades o rasgos positivos en ambos retratos.

Existen, sin embargo, en los cuentos de Peltzer, algunos párrafos breves, casi perdidos en la totalidad de la obra a los que me atrevo a prestar especial atención antes de terminar este tema, ya que su análisis puede convertir la taxativa afirmación anterior en una pregunta.

Dice en "La mesa de roble": "[...] estaban inundados por aquel vibrante amor de padre" 425 La frase no parece tener explicación sumada a todas las otras que hemos citado. Quizá emerja, también, de una "ciudad sumergida... desde la cual Dios le dictaba sus palabras" como señala Peltzer refiriéndose a don Miguel de Unamuno.

En el mismo contexto se encuadra la alusión de Set acerca de la segunda naturaleza del padre, que sin duda existe, porque arranca del hijo la explicación, la disculpa. Y la acotación, me animo a leer, vale para el Padre. Es una intuición de ternura, hecha por un personaje que a lo largo del cuento revela su peculiar sensibilidad para percibir este aspecto del amor (en Eva, en Mariel, en Adán, en Caín, en Dios). Creo que cada personaje aloja en sí algún timbre de la voz de su autor. La de Set es, quizá, la más cálida palabra de Peltzer acerca del Padre. Más adelante, en el mismo cuento, Set describirá largamente su experiencia de la ternura del Padre:

"Así crucé el desierto. Un día avisté un arbusto, y no era una visión. Lo toqué y bendije a la tierra que le daba sustento, porque estaba otra vez en un país como el de padre. Más adelante pude saciarme en un arroyo y recostarme a dormir bajo la sombra de un verdadero árbol. Entonces olvidé la sed que había padecido, el frío y el calor. Boca abajo, clavé mis uñas en aquel suelo que producía frutos, levanté mis ojos para buscar al invisible autor que me había salvado, y aunque nunca lo vi, y quizá tampoco vea jamás su rostro, ni reciba el aliento de su voz, como padre y Caín, le dije palabras elegidas y sentí en mi corazón que me escuchaba.

Comprendí que me hallaba de vuelta, pero no en mi país; y que todo el tiempo, su mirada había seguido mi huella y su mano me había levantado. Aprendí entonces que es necesario el desierto para gustar el sabor de la vida." 426

Los subrayados destacan un lenguaje de dulzor inusual en Peltzer al referirse a la relación Dios-hombre. Pocas veces los personajes del escritor argentino bendicen, o levantan sus ojos para buscar a Dios, o se saben salvados, o dicen "palabras elegidas". Nunca otro personaje fue escuchado y protegido por la mirada y la mano de Dios. Este es un Dios Padre providente. De El habla la naturaleza benigna que otorga a Set el olvido del mal. Y la prueba (el cruce del desierto) adquiere sentido. La vida adquiere sentido cuando se ha hecho la experiencia del amor de Dios.

Creo que no es posible, a la luz de la totalidad de los textos analizados, cerrar este tema del padre con una afirmación unívoca. Lo que gritan el médico ("La mesa de roble"), la madre ("Jano"), Laura, Mario Kremer, Mara, Elsa, Eduardo Huerta, y lo que susurra Set ("El silencio") no es idéntico.

Sin duda, la reiteración de unas voces y la aparición temprana en la vida del autor de la otra, la fugacidad de su paso y su falta de continuidad, dan pie a otorgar más peso a las primeras que a la de Set y fundamentan lo negativo de la teología del escritor argentino, a la que me refería al finalizar el punto anterior. En efecto, cuando la mayoría de las criaturas de Peltzer se refieren a su padre o a su madre, nombran a un ser con quien mantienen o mantuvieron una relación compleja, conflictiva, signada por el desamor, el abandono o la sobreprotección enfermiza. Desde esta óptica es coherente la imagen del Dios de Peltzer. El Dios de su obra es un padre semejante a las figuras parentales de sus personajes. En tal similitud apoyo la aplicación de la tesis de Vergote a este aspecto de la narrativa de Peltzer.

Pero la existencia de la voz solitaria y dispar de Set alcanza para afirmar que el Dios duro y cruel de la obra de Peltzer no es su único Dios. No es el de todos sus personajes y, por sobre todo, no es el que justifica la búsqueda. Es el de la palabra y la rebeldía, el que se gesta ante la evidencia del mal. Sin embargo, hay otro, guarecido en el silencio del creador. Es el que aflora en Set. En El se puede creer y al que, por esto, es ineludible perseguir.

## 2. Las cualidades de Dios.

La referencia a los nombres se completa con la enumeración de las cualidades que Peltzer atribuye a Dios en su obra.

En primer término pasaré revista, desde una perspectiva general, a las que aparecen como atributos, positivos unos, negativos los más, para detenerme luego en dos particularmente significativos: Dios jugador y Dios, poderoso impotente.

### 2.1. Los atributos.

Desarrollaré este primer tópico en los cuentos "El jugador de ajedrez", "La revancha", "Claustro de profesores", "El bastón y la lumbre" y "La mesa de roble" de El silencio. En "Las arcas" y "El Filisteo". En "Casos extremos" II y "Ronda para un infinito" de Un país y otro país. En "Scheherazada", de El mar

que tanto sabe de las piedras. En La sed con que te llevo y Los oficios, poesía, y en las novelas Tierra de nadie, Compartida y La razón del topo.

Las cualidades no siempre aparecen enunciadas con un adjetivo. Muchas veces constituyen una aposición, un predicativo o un predicado. Otras, están implícitas en la significación de un verbo o en la de una frase completa. Por eso, además de citar, agrego en este ítem la enumeración como método de trabajo, a fin de no sumar citas para extraer de ellas sólo la palabra en cuestión.

En dos de los cuentos, "Las arcas" y "El Filisteo", las cualidades son atribuidas a los dioses cuando, en el contexto veterotestamentario, se alude a los pueblos paganos.

En "El jugador de ajedrez" Dios aparece como desafiante, aburrido, impasible.

En "La revancha", se mantiene joven, no reconoce al hombre, se muestra sagaz, distraído, caprichoso, imprevisible, respetuoso sólo de ciertas reglas.

En "Claustro de profesores" es el que sabe, tiene todo previsto, está aburrido, es cruel, impasible, duro. Su amor hace posible el infierno.

En "El bastón y la lumbre" se equivoca y se muestra menesteroso del hombre, lejano, inaccesible y solo.

En "La mesa de roble" su voz suena hastiada, aparece desolado, yerra, odia las estadísticas, siente miedo y desea destruirse, luego ser reconocido y, más adelante, dormir, sólo dormir. Padece un desengaño infinito y mucho cansancio. No quiere resolver.

En "Las arcas" los dioses son invisibles, llenos de impureza, vengadores.

En "El Filisteo" son sordos, ciegos, impasibles, aburridos. Y el Dios que el Filisteo busca es el más sabio y el más fuerte, se manifiesta como peregrino, viajero, movedizo.

En "Casos Extremos" II, cuento de Un país y otro país, Dios está muerto. Y en "Ronda para un infinito", del mismo libro, es sordo e insensible, impasible y cruel hasta lo inhumano.

En "Scheherazada", Dios es inexplicable, contradictorio, sórdido, solícito.

En La sed con que te llevo es el "siempre oculto." 427

En Los oficios es "mi dios", "mi dios imprescindible", "dios extraño." 428

En Tierra de nadie es ese "Dueño del poder." 429

En Compartida dice Laura: "Dios era el ausente, el olvidado, un desconocido [...]" 430

En La razón del topo Dios es

"el obsesionado por lo inmutable." 431 Y también: "Tal vez Dios tenga índole de bromista y se burle con lo serio. Quizá sea su manera de no llorar por los hombres." 432

Pero sin duda la caracterización más completa del Dios de Mario Kremer aparece en una larga página en la que se pregunta primero cómo es el Dios en el que cree Dolores y luego se interroga acerca de la imagen de su Dios:

"¿Te acordás de tu Dios, Mario? ¿Alguna vez lo sentiste de verdad? ¿O fue una más, entre las innumerables convenciones que era mejor aceptar callado, porque discutirlo habría sido peligroso para la tranquilidad, ese valor supremo de tu ámbito?

Era un Dios muy lejano. Una mezcla de papá y de abuelos con barbas que todo lo prohibían. [...] Y si tal programa no se cumple, el poder, la avasalladora mano que aplasta, el lento infierno donde el invisible Dios gendarme delegará en su famoso lugarteniente los suplicios que El no se atreve a ejecutar, aunque inventa." 433

Este resulta ser:

"Otro Dios: un intangible y desaliñado sujeto de misterioso origen, colector de clavos y espinas. No el propagador del perdón, la paz y el amor." 434

Y la conclusión: "Tuviste un Dios de estado policial." 435 Este Dios, de nítido origen psicológico, armado desde la rebeldía ante la imposición religiosa familiar, niega a Dios. En Él no es posible creer.

Lo primero que la heterogeneidad de rasgos extraídos de los textos revela es lo no convencional de la imagen. Un Dios aburrido, distraído, caprichoso, hastiado, miedoso, cansado, desolado, que frecuentemente yerra y que desea dormir hasta destruirse, no compatibiliza con la imagen ortodoxa del Dios cristiano.

El antropoformismo de la mayoría de sus notas y la insistencia en calificarlo con defectos se evidencian en la primera lectura. No hay virtudes en Dios. Sólo en pocos personajes (Set, Monseñor Beyle) asoma la ternura por Él. Este último sabe que "Dios nunca despoja hasta el fin [...]" 436

Sabe a Dios menesteroso del hombre y quizá, en algunos momentos, la misma mirada tiene Dios para sí mismo cuando necesita ser reconocido en el mendigo ("La mesa de roble").

Una segunda lectura del listado descubre que el Dios de Peltzer no sería tal sin Lagerkvist. Caracteres como impasible, insensible hasta lo inhumano, cruel, duro, lleno de impureza, vengador, sordo y ciego, irresoluto, tienen, sin duda, su origen en el maestro sueco.

En otras cualidades se advierte la impronta bíblica. Así, Dios es el que sabe, el que tiene todo previsto, el más sabio, el más fuerte, el imprevisible, el invisible. El Dios peregrino, viajero, movedizo, que envía a su pueblo por el desierto y después, de vuelta, hacia la Tierra Prometida. Misteriosamente, estas cualidades, mostradas como atributos de Dios en el texto bíblico, aquí tienen, en su mayoría, una connotación crítica.

En el Dios muerto se patentiza la tragicidad de toda una temática filosófico-literaria contemporánea.

El resto de las cualidades parecen ser las que nacen de las experiencias más personales de Dios que Peltzer hace, las más despojadas de influencias. Dios es para él desafiante, aún joven, no reconoce al hombre, sagaz, respetuoso sólo de ciertas leyes, su amor hace posible el infierno, odia las estadísticas, sufre un desengaño absoluto.

Las cualidades enumeradas confirman e intensifican la imagen de Dios del escritor argentino que este segundo capítulo va perfilando y corroboran lo negativo de su teología.

Este Dios no es Dios. No es el "Totalmente Otro". No es el que todo lo sabe y lo puede, el que por amor crea la criatura libre y por amor la redime. No es Amor, ni Origen ni Misterio. Casi no hay en Él perfección. Es menos que un ser

humano. Es una suma de defectos sin grandeza. Es la obra de una agónica catarsis que necesita purificar de escoria la imagen recibida y la forjada. Pero, justamente, esta necesidad catártica confirma, por un lado, su existencia y, por otro, revela el profundo deseo del Dios vivo, del verdadero. En el Dios que el escritor muestra no es posible creer. No tiene sentido buscarlo. La afanosa sed de El que evidencia la creación literaria de Peltzer habla de otro Dios. Esto es innegable. Pero el Vero Icono permanece oculto en el silencio. La palabra del escritor argentino afirma lo que Dios no es y calla lo que es.

## 2.2. Un Dios Jugador.

Entre las cualidades atribuídas por Peltzer a Dios, se destaca, por la insistencia con que es planteada, la de jugador.

La temática del juego en Peltzer, no se ciñe, sin embargo, a su relación con Dios. Aparece muy ligada a la vida, como si ésta fuera muchas veces un juego (travesura, apariencia o derrota).

Sólo desarrollaré, ciñéndome estrictamente a mi tema, la relación Dios-juego.

Dice en *La sed con que te llevo*: "¡Oh, Dios que tanto juegas!" 437

Dios juega algunas veces con el hombre, pero las más, lo hace su juguete. Este tema muestra estrecha relación con otro de I, 3.3.5: el hombre como instrumento de un Dios cruel.

Son múltiples las facetas del juego de Dios o con Dios: escondidas, cartas, dados, ajedrez y disfraces. El primero aparece en *La noche*: "Pero algún día dejaremos de jugar a las escondidas con Dios." 438 El segundo en *Los oficios*: "Otro mezcla los naipes y se burla;/ otro permite el goce del instante,/ el intenso minuto,/ la borrachera que el azar disipa." 439

El tercero en *La sed con que te llevo*: "La vida es como un dado/ [...] / La mano que jugaba nos tiró." 440 Los dos últimos, de más extenso y profundo tratamiento en Peltzer, serán analizados a continuación. Los rastrearé en los cuentos "El profesor de ajedrez", "La revancha", "La pantalla azul", y "La mesa de roble" del libro *El silencio* y en "Jano" de *Un país y otro país*. En el primero y el segundo, Dios juega al ajedrez con el hombre; en el tercero y en el quinto, el hombre es el juguete de Dios y en "La mesa de roble" Dios habla de sus juegos, el de los disfraces.

En "El profesor de ajedrez", Peltzer enfrenta a Dios y al hombre en una partida de ajedrez que el primero propone. La imagen, por demás rica y elocuente, del creador y su criatura "jugando", por invitación del primero, esta guerra simbólica del tablero-batalla, corresponde a la concepción que se va perfilando claramente en el escritor argentino respecto de la relación Dios-hombre. El juego al que el profesor desafía, rápidamente se presenta como una ciencia: "No jugaban, sino que estudiaban métodos [...]", "Ya conoce casi tanto ajedrez como yo." 441 "Pero, antes, vamos a dar la última lección.", "El hombre miró el tablero, repasó la posición y la consideró a la luz de todo lo que sabía." 442 "Esta ha de ser la última lección." 443

El juego se manifiesta como un aprendizaje para el hombre, del que ha de salir vencido. Su primer error aparece registrado en la segunda línea del cuento: "[...] no entendió bien el apellido;" (del desafiante), desconoce al adversario, se mide contra quien no puede. Y el segundo, su audacia (¿o soberbia?): "En realidad el hombre apenas sabía mover las piezas, pero aceptó." 444 ¿No resuena algún eco lejano y un tanto velado de la escena inicial entre el ángel caído por soberbia y Dios? Pero aquí, el movimiento que desatará el mal no arranca del creado (el ángel deseó ser como Dios) sino del Creador: Él es el que propone jugar. Y propone jugar para ganar, porque uno de los contrincantes, Él, es el profesor y el otro debe aprender a jugar. Este aprendiz resulta, ante la maestría del adversario, el verdadero juguete. Y aprende, por último, que "Es malo fiarse mucho, ¿no?" 445

El juego de Dios con el hombre es el reverso, la antítesis de la providencia. El hombre es para Dios un instrumento, un juguete de su hastío: "[...] como si pensara en que ya era tiempo de irse a otro pueblo menos aburrido." Dios es un "forastero", de apariencia semejante "[...] a los dandies de la época de Mansilla." 446 No es un padre. Es coherente que su conducta no sea la providencia con el hijo. Condena al hombre a perder, porque nunca debió instar al hombre a "medir sus fuerzas". Y es notable la ceguera del hombre, inexplicable casi en quien sabe algo de ajedrez, porque no prevé la jugada del adversario, cree que "Estábamos iguales..." 447 cuando en realidad está a una movida de ser derrotado por la sabiduría.

El segundo cuento que plantea el tema del juego de ajedrez es "La revancha". La trampa parece acechar desde el título, porque Dios le juega sucio al hombre aceptando la partida por tiempo para decirle cuando ya es tarde: "— Anda, pero no marca el tiempo... para mí." 448

Este Dios tramposo, "distráido", "imprevisible", caprichoso, se enfrenta a un hombre que juega con "lealtad" y que ha dedicado toda la vida a prepararse para ese momento. Hasta parece haber hecho de su adiestramiento un sacerdocio de triple voto: pobreza ("Decidido a formarse con solidez, renunció a muchas cosas: no trabajó (vivía de la exigua renta que le dejó su madre) [...]"), castidad ("[...] no se casó [...]") y una compulsiva obediencia a su decidida vocación ("[...] no emprendió otros estudios, aparte de aquel absorbente adiestramiento;") 449 Las conclusiones del cuento anterior se reiteran: Dios no juega al ajedrez con el hombre, la guerra es contra el hombre, el hombre es su juguete. La humillación del fracaso se hace clara al final:

"Con un último arranque, el hombrecillo gritó [...]" 450, "[...] hecho un inútil enredo de manos y lágrimas." 451 Y Dios: "Después miró a los demás, como para hacerlos testigos de que él no tenía la culpa." 452

No hay padre, ni filiación, ni providencia. Hay un Dios superficial y frívolo que usa al hombre como juguete para aliviar su aburrimiento.

En Un país y otro país reaparece el tema con semántica equivalente:

"[...] un juego del que sólo eran piezas, peones insignificantes que despejaban el terreno para el jaque final [...]" 453

Consideraré a continuación el segundo aspecto del tema del juego, que surge como conclusión del anterior: el hombre es juguete de Dios.

Aparece con nitidez en "La pantalla azul", (aunque ya fuera esbozado en "El silencio"). El cuento relata la historia de Manuel, el muchacho joven y Dolores, la mujer casada. Él recuerda la primera noche de amor:

"Y ni siquiera podía abandonarse del todo, porque la novedad del amor era tal que no le bastaba amar, sino que le era preciso mirarse (y mirarla) amando, dándose a aquel juego que los po-seía como si otro fuera el jugador, y también los mirara, o usara, para algo oscuro que se había reservado, y apenas les concediera aquel reducido infinito de tortura-goce a fin de que soportaran, o admitieran, su papel de piezas insustituibles." 454

Manuel y Dolores se poseen, pero son más bien poseídos por un juego que otro juega. Ellos resultan tan sólo las piezas en este ajedrez de tres que no se nombra. El verdadero jugador es Otro, alguien que los mira. Muchas veces Dios aparece en Peltzer mirando al hombre, silenciosamente. Y no suele haber amor en la mirada, ni ternura, ni compasión. En Caín, por ejemplo, es la mirada del juez ("Entonces empecé a sufrir los ojos sobre mí." 455) En "La pantalla azul" usa las piezas para llevar a cabo "algo oscuro que se había reservado", un destino que les es desconocido, del que no son actores sino títeres, instrumentos. A ellos sólo les queda soportar o admitir. No elegir. El verdadero jugador, el Omnisciente, dispuso el tablero y las piezas. Y la certeza de ser "insustituibles", quizá la única que pudo ser positiva, tiene más relación con el secreto de Caín ("Porque Dios nos necesita." 456) que con ningún supuesto de amor.

El hombre como juguete de Dios aparece también, explícitamente, en "Jano". No se refiere aquí a las relaciones de pareja, sino que surge de las melancólicas reflexiones del relator, que una tarde de domingo repasa en un café de la plaza del pueblo la seguidilla de amargores de su vida.

Identificado con el chico de la mesa vecina, (ya lo vimos en el tema del padre) de frustrada infancia por culpa de una madre "implacable", piensa:

"¿O, en fin, mediaba algo más grave, más oscuro, que ni él ni la mujer, ni el chico (la presunta víctima), alcanzaban a percibir, un juego del que sólo eran piezas, peones insignificantes que despejaban el terreno para el jaque final, la combinación decisiva que estaría encadenada con otras y serviría a un plan muy vasto, inhumano a fuerza de abarcar la humanidad entera? Sí, indudablemente Dios vendía y sustituía los juguetes." 457

Más clara aún que en la cita de "La pantalla azul" es esta referencia al juego de ajedrez ("peones", "jaque"), e idéntica la alusión a las personas como piezas, y ese "algo oscuro que se había reservado" se convierte en "un plan muy vasto, inhumano a fuerza de abarcar la humanidad entera" que reitera la imagen de incomprensibilidad: "[...] mediaba algo más grave, más oscuro [...]". La frase final de la cita recuerda otra anterior:

"[...] mientras el chico parecía conformarse, con una larga práctica de resignación, como si le hubieran ofrecido un juguete y, al ir a comprarlo, se encontrara con que estaba vendido y debiera elegir otro, inclusive de más precio, pero no el que buscaba." 458

Ese vender y sustituir de Dios es un usar sin respeto, porque lo que vende y sustituye es un objeto, una pieza, un peón insignificante. Llegamos, pues, a las mismas conclusiones que en el juego de ajedrez: tampoco aquí hay padre, ni filiación, ni providencia.

El plan (la palabra no debe haber sido tomada al azar por Peltzer) es un tablero de juego, sobre el que un Dios frívolo mueve, según su antojo, las piezas.

En "La mesa de roble", Dios habla de sí mismo, teoriza acerca de su juego, lo explica:

"El poder siempre engendra... no sé... un sentimiento de culpa. Cuando yo hacía las cosas, antes... sí, cuando las hacía, era todo entusiasmo: un ingenuo entusiasta, creaba de prisa, como un chico que monta el juguete complicado con el que se promete jugar días y días, sin desarmarlo, sin variar. Pero una vez tuve que detenerme: las manos... estaban llagadas... llagadas a fuerza de crear. Entonces, sin quererlo, vi. Quiero decir que, desde el borde del espacio destinado a mi juguete, empecé a ver los frutos de lo creado. Sentí, como ustedes, miedo... algo que no suelo sentir. Perdí la cabeza y quise también destruirme, porque advertí que lo hecho no era bueno. Todavía me estremece el recuerdo de aquel desengaño: infinito, sí, infinito. A mí las cosas me ocurren siempre así, con desmesura. Había usado el poder, como mejor podía. Y aquel poder enorme no había engendrado más que dolor, muerte y dolor. ¡El poder es Dios!" 459

La creación, el fruto del poder, es un "juguete complicado" y frente al Dios bíblico que vio bueno lo hecho, este Dios ve lo contrario, siente miedo y el más anti-divino de los deseos: el del suicidio, motivado por el desengaño infinito, ya que sólo había logrado engendrar muerte y dolor. Creación y criatura son un juguete trágico en manos de un Dios asombrado e inseguro de ser tal, impotente, balbuceante, autodestructivo, culpógeno. La imagen es degradada, miserable, no mueve a compasión sino que despierta la rebeldía. Cerca del final del cuento, otra vez Dios habla de su juego: aquí es el de los disfraces:

"¡He querido tanto que me descubran! pero están los disfraces... siempre los disfraces. No he podido abandonar la manía de jugar con ellos. Nunca me pude acostumar a mi verdadera imagen, ésta que rompe tantas cosas..." 460

Dios que no se quiere o no se acepta, tan inmaduro como el de la cita anterior, igualmente depresivo, juega a disfrazarse para que lo descubran, para llamar la atención, para que se interesen por Él, lo busquen. Se confirma el secreto de Caín:

"Dios está solo y nos necesita", "[...] se calla para que lo busquemos, para que nunca nos cansemos de buscarlo." 461

En la narrativa de Peltzer Dios juega. No logra ser más que por brevísimos chispazos padre providente. Es un niño irresponsable del poder, que juega a ser otro, que ni se ama, ni ama lo que hizo, ni es el amor; pasa del entusiasmo al hastío, pierde la cabeza. Su imagen destruye. No hay un Padre universal que vele por el hombre. Dios no es Dios. El hombre está infinitamente solo, es un juguete del capricho de su Creador. En este Dios que juega no se puede creer.



La actitud del Dios jugador de Peltzer difiere radicalmente de la que presenta, por ejemplo, Péguy en "El juego del ganapierde". El Dios del autor francés dice: "He jugado muchas veces con el hombre,/ pero, ¡por Dios!, que era sólo para salvarle/ y he temblado de no poder salvarle, de no lograr salvarle/ y Yo mismo me preguntaba con miedo si sería capaz de salvarle." 462

En síntesis, el Dios de Peltzer juega a cinco juegos: escondidas, cartas, dados, ajedrez y disfraces. Juega contra el hombre, hace del hombre su juguete o juega solo. En el primer caso, el hombre es su adversario, con lo cual queda destinado a perder irremisiblemente. En el segundo, es juguete de Dios. En el tercero, su espectador. Este Dios jugador de Peltzer, antagónico de un Dios providente, es un burlador.

Sin embargo, más allá de lo que Peltzer dice, está su búsqueda. Si éste fuera realmente su Dios, ¿para qué buscarlo? ¿No será también el juego literario un disfraz? ¿No habrá más allá de esta palabra otra palabra velada, quizá porque como dice Vergote el pudor religioso es más fuerte aún que el pudor sexual, otra palabra que en vez de nombrar calla a un Dios más digno de fe? ¿No será la creación narrativa de Peltzer una gran queja nacida de la visión del mal en el mundo, al que no le encuentra sentido? ¿No será un disfraz tras el que esconde su desilusión y la justifica? ¿No será su razón unamuniana la que se burla de sí misma, de su impotencia, de su vacío, en el artificio de este fanteche divinizado?

¿No habrá que medir al Dios de Peltzer en el deseo y la búsqueda, más que en la queja irónica y despiadada del encuentro?

### 2.3. Dios, Poderoso Impotente.

Entre las cualidades esenciales y reiteradas atribuidas por Peltzer a Dios encuentro la de un Dios sin poder, en estrecha relación, sin duda, con el mismo tema en Lagerkvist (especialmente en *La Eterna Sonrisa*).

Esencial, digo, porque atenta contra lo medular de la fe cristiana esta visión de Dios despojado de un atributo –si es posible aplicar a Dios el término– que corresponde al ser mismo de Dios. Tan inherente a su esencia que no parece posible el acto de fe si Dios no es todopoderoso.

La percepción de un Dios impotente (y además sordo e impasible, cualidades que analizaré más adelante) aparece no sólo en la creación de Peltzer, sino también en su labor como crítico. Dice en "Dios en la literatura argentina", refiriéndose a Arlt:

"Siente, como tantos escritores y personajes literarios de hoy, la presencia de un Dios sordo, impotente o impasible: [...]" 463

Rastrearé este tema en los cuentos "El silencio", "Claustro de profesores" y "La mesa de roble"; "Las arcas" y "El Filisteo"; "Virtud de la siesta", de *El cementerio del tiempo*; *Los oficios*, *La sed con que te llevo* y *La mi muerte* y en la novela *La noche*.

La primera vez que se plantea, aparecen contrapuestos el poder del hombre al de Dios, y este último cuestionado. Dice Caín:

"[...] porque no sabía lo que hacía, y porque tenía un poder cuyo alcance ignoraba. Pero Él, que podía mucho más que yo, ¿por qué no detuvo mi brazo? ¿Qué misterio exigía que todo eso ocurriera? ¿O no era tampoco dueño del poder?" 464

Invirtiendo los términos, Peltzer nos muestra que el poseedor del poder es el hombre. Un poder "cuyo alcance ignoraba", un desconocido poder para el mal (se refiere a la muerte de Abel), que Dios no detiene y por el que, en la visión de Peltzer, resulta culpable. El oscuro destino que llevó a Caín al primer crimen, a crear la primera muerte, le hace pensar en un Dios sin poder, que además no lo amó lo bastante como para preservarlo. En la misma larga confidencia a Set dice Caín:

"¡El cerró los ojos, como siempre, y dejó el poder abandonado, a merced de la primera mano dispuesta a asirlo!" 465

Es interesante la secuencia poder-brazo-mano. Le otorga una connotación clara de poder físico, de poder-fuerza. El Dios que carece de él es un Dios anti-providente, porque abandonar el poder significa dejarlo en manos del mal, desentenderse de la tutela sobre el hijo. Y la queja se acentúa en el "como siempre", revelando el cansancio del hombre-Caín que ha visto actuar así a Dios una y otra vez.

Es profunda la relación que se establece entre el Dios sin poder y el mal todopoderoso. Vuelvo a una afirmación del primer capítulo de esta investigación, cuando al analizar a Mauriac decía que Peltzer otorga al mal existencia objetiva, realidad fuera del ser. ¿De quién es "la primera mano dispuesta a asirlo"? ¿Quién usurpa este poder para obrar el mal? Muy pocas veces Peltzer nombra al demonio, pero en cuanto poder para el mal, el Maligno es una existencia real, una presencia objetiva, sin duda, en muchos de sus cuentos.

La segunda aparición del tema se da en "Claustro de profesores", en un diálogo entre el muchacho y el sacerdote:

"— Nos creó para la salvación. Nosotros elegimos. Nos dio a su Hijo para salvarnos. ¿Qué más podía hacer?

— Podía muy poco...

— ¡Todo lo puede, menos destruir el orden que El mismo trazó!

— ¡Al diablo con su orden! ¿Y los milagros?" 466

Lo racional no tiene peso ante la voz de la desesperación. Pero el milagro que el muchacho reclama (queda claro en el contexto del cuento) es el del amor, no el del poder. Y, en la experiencia que se relata, este amor se le negó en el ámbito familiar primero y se lo negará el sacerdote después. Es comprensible que simultáneamente lo exija y no lo espere de Dios.

En el mismo libro, Peltzer reitera la presencia de un Dios sin poder en "La mesa de roble". Al comienzo dice "la voz", "el ser":

"[...] Hablaban del poder y reviví mi conflicto. El poder siempre engendra... no sé... un sentimiento de culpa." 467

Y más adelante:

"Había usado el poder como mejor podía. Y aquel poder enorme no había engendrado más que dolor; muerte y dolor. ¡El poder es Dios!" 468  
Analizo la secuencia. La primera afirmación es: el poder engendra el sentimiento de culpa. La segunda, explicación de la primera: el poder engendra muerte y dolor. O sea, por la muerte y el dolor, la culpa. La tercera es la inesperada definición: "¡El poder es Dios!". Leída a la luz de las dos anteriores significa: Dios es la muerte, el dolor, la culpa. No es el poder, no puede evitar el mal. Igual que la criatura, queda sometido a sus efectos. Dios es su víctima. Por eso ha dicho antes:

"Odio las estadísticas. Ellos las hacen, me urgen a que compare, analice, resuelva... No puedo. ¡No puedo! Es como si me quisieran acorrallar." 469  
El grito de impotencia de Dios, su desmesurada minimización en esta imagen oficinesca, sujeto a decidir (¿decidir?) la salvación o condenación por un expediente con el que se equivoca, parece sacada de la experiencia del autor. El lector se pregunta si es Dios el que se rebela contra la necesidad de resolver o es Peltzer que recuerda con dolor irónico la carga de la justicia, la impotencia humana para sentenciar. (Esta idea es el tema de La vuelta de la esquina). El repetido "no puedo" parece confirmar la interpretación acerca de "¡El poder es Dios!". Al final del cuento dirá:

"Tengo que resolver... pero no puedo resolver. Quisiera, tan sólo, dormir. No sé: hagan lo que puedan... Como yo." 470

La escena remite, sin duda, al encuentro de los hombres con Dios en la novela de Lagerkvist La eterna sonrisa. Allí Dios contesta al aluvión de quejas de los humanos contra él con la misma frase, repetida cuatro veces:

"— He hecho lo mejor que he podido." 471

El abandono, la orfandad en que los deja es infinita. Del sentimiento y la conciencia de este abandono parece nacer la rebelión. Dice el juez:

"Una vez interpele al poder que me sujetaba, en una tarea absurda. El poder nunca explica: manda seguir. Pero aquella pregunta se me hizo costumbre. Quien se atreve a preguntar, ya se ha rebelado." 472

Y Peltzer se ha atrevido a preguntar, una y mil veces. La rebelión es su hábito intelectual. Más sana, más humana sin duda que la aceptación sin cuestionamientos. Más difícil pero más digna.

Retomo ahora, en unidad, las citas de Caín ("El silencio") y las de Dios ("La mesa de roble"). La primera observación que surge es la del parecido entre Caín y Dios. Veamos. Dice Caín de sí: "Sentí el miedo que mi poder inspiraba" 473 y Dios dice: "Sentí, como ustedes, miedo..." 474 Este temor nace en ambos de la culpa. En Caín, la de haber matado a Abel. En Dios, la de "ver los frutos de lo creado": la muerte y el dolor. Y porque son los frutos de lo creado dice Caín: "La muerte de Abel era su obra." y desea que la culpa caiga sobre Dios: "[...] para que la muerte de mi hermano fuera su carga [...]" 475 Efectivamente, su deseo se cumplirá. Es Dios quien la carga, quien se siente culpable al extremo de ansiar aniquilarse: "[...] Quise también destruirme." Dios y su criatura son semejantes, aquí como en el texto bíblico. Pero imagen y semejanza de imperfección, en este caso. Dios es un impotente. Está lejos de ser el Padre Todopoderoso y Creador que se alegraba al ver que lo hecho era bueno. Por eso se preguntará Ziusudra,

el protagonista de "Las arcas": "¿Cómo confiar en el poder de los dioses, si éstos precipitan lo mismo al placer que a la muerte?" 476

Y como respondiéndole dirá el Filisteo:

"Sí, había muchos dioses, y muy extraños. Y sus características eran el poder y la debilidad, la certidumbre y el desconcierto." 477

Tres pares de opuestos (placer-muerte, poder-debilidad, certidumbre-desconcierto) se vinculan a lo esencial de Dios. Dios es lo positivo y lo negativo, el bien y el mal. Los pares de contrarios coexisten en El. Dios no es absoluto ni es el Bien absoluto. Es tan finito, limitado, débil, imperfecto como el hombre. Dios es igual al hombre. La antropomorfización de su imagen es total. Y entonces, total es la desilusión de la criatura, que no se engrandece ni diviniza al descubrir su semejanza, sino que asiste, con desolación, al descubrimiento de un Dios impotente. Pero un Dios sin poder ¿es Dios? ¿O es el espejo en que la criatura mira con desazón su sed de infinito, de absoluto, sin hallar más que su propia imagen? Esto le ocurre al hombre de "Casos Extremos" II. Asiste al paso de la procesión portadora del ataúd de Dios, y oye el grito: "¡Dios ha muerto!" 478 resonar fuera y dentro de sí. Entonces:

"El hombre trepó a la cureña, se asomó y, antes de levantar los brazos hacia el cielo gris de la ciudad desnuda, miró la imagen de su propio rostro." 479

El tema de la muerte de Dios como señal de impotencia reaparece en Los oficios, en un poema titulado "El sacerdote": "Como Dios se murió, guardo el oficio,/ porque el viejo ritual es necesario." 480

Otras manifestaciones del desamor y la impotencia de Dios son su aburrimiento, su desinterés y su sueño. Se hacen evidentes en El cementerio del tiempo:

"Dios -es mi parecer- posiblemente sea inmortal. Proclamar su muerte sería ingenuo. Más sensato es pensar que se ha dormido de puro aburrimiento." 481 En Los oficios:

"Cuando aprendas que Dios está ocupado/ y es mejor respetarle sus problemas." 482 o "Y tu Dios te concede su bostezo, perezoso durmiente,/ prisionero del tiempo y de sus grietas;/ [...]" 483

También en La sed con que te llevo:

"Dios se duerme mirando/ [...]" 484

En La mi muerte:

"Golpear y golpear/ en el sueño de Dios y que despierte." 485

Y en La noche:

"A veces me parece que Dios se duerme; no para todos, sólo para alguno de nosotros. Entonces nos deslizamos... Se duerme con un solo ojo." 486

Esta imagen de un Dios que ha muerto, duerme o tiene otros problemas, claramente antropomórfica, peyorativa, rebelde, lo despoja absolutamente de toda posibilidad de "divino intercambio". Peltzer no cree que el hombre sea el gran problema de Dios, descreo de su amor, de su paternidad y por lo tanto, de su providencia:

"En ocasiones, he golpeado a mi vez en la puerta estrecha sin que del otro lado dijeran: ¡adelante! Pero siempre me ha quedado la sospecha de que el Dueño

quizá la haya enmascarado para forzarme a reconocerla. Porque da y quita. Da paternalmente y parece generoso. Esto lo he sentido en momentos de euforia, cuando es posible creer que se toca la raíz de la vida. Pero después nos distrae, nos hace dar vuelta la cara, y roba, sin ruido, como un ladronzuelo tramposo que no se anima a usar la violencia. Aunque tal vez sólo con lo nuestro pueda sentir un poco de felicidad. Y lo que nos da sea como una semilla, para que hagamos crecer la planta con que saciará su hambre. Por eso somos desdichados. Él ha de arrepentirse y llamar. Su lenguaje: ahí está el problema." 487

Hay una rebelión arcaica y entrañable resonando en la angustia de la voz que grita la muerte de Dios. Y la de Caín y la de Ziusudra, ¡cuánta desilusión cargan! ¡Y cuánta desilusión tiene este Dios de sí mismo! El "Totalmente Otro" no ha podido revelar su "otredad". El corazón del hombre no sabe de reposo hasta hallar a Dios, y por ahora no ha encontrado más que un espejo. Junto a la impotencia, atributo aniquilador de la esencia divina, Peltzer alza otro: el de un Dios que mata. Así en La sed con que te llevo: "Llamarás, llamarás y estarás solo./ ¿Qué cara importará cuando nos mates?" 488 Y en La mi muerte:

"Triste sueño de Dios que se interrumpe/ para matar al hombre y recrearlo." 489 o "Siempre hay un Dios hambriento y los lebreles/ le señalan la presa en que descarga/ su dolor de matar [...]" 490

El cuento "El Filisteo", sin embargo, evidencia un cierto viraje de Peltzer frente al tema. Quizá se podría pensar que el encuadre histórico lo lleva a mostrar a Yahvé como un Dios de poder. Las citas al respecto se reiteran:

"Sí, estaba en ella, no había escapado con su pueblo. Cautiva, conservaba su poder." 491 y "Cada pueblo tiene un dios – dijeron – y con Él debe entenderse. No queremos un poder tan grande entre nosotros, porque es invisible y nos rechaza." 492

dicen los habitantes de Ecron, siempre aludiendo al Arca.

"Nuestro dios elige o repudia porque sí. Todo lo puede, su voluntad es el bien y la vida." 493

le dice un anciano de Gat al Filisteo y éste siente que tan grande como su poder, que él mismo constató frente al Arca, es su desamor. Y la última y más reveladora de las alusiones al tema es una reflexión del Filisteo, al promediar la historia. Acaba de ver a Goliat, el gigante guerrero de su pueblo, derrotado por David, un pastor, un niño casi, con sólo una piedra. Dice:

"El poder, sin duda, no es cosa de los hombres. Acude a sus manos, obra en ellas y con ellas; después las quema, como los cedros de la montaña cuando los abraza el rayo." Y agrega: "[...] derribó a nuestro mejor guerrero, un hecho prodigioso que, quienes lo contemplamos, sólo pudimos atribuir al poder de su extraño dios." 494

El poder proviene de Dios y usa las manos del hombre como instrumento.

"Después las quema". Recuperada la imagen de un Dios poderoso, permanece ausente la de un Dios de amor. El usa al hombre, que sigue siendo su instrumento.

El Dios con poder, a cuya manifestación parece tan reacio Peltzer, también aparece en La razón del topo:

"Y si tal programa no se cumple, el poder, la avasalladora mano que aplasta, el lento infierno donde el invisible Dios gendarme delegará en su famoso lugarteniente los suplicios que El no se atreve a ejecutar, aunque inventa." 495 El poder de Dios existe. Pero destruye. Sólo una vez, la voz poética del escritor confiesa su incapacidad para ver al otro Dios, el verdadero, el que colma de amor el deseo del corazón:

"Yo no supe a Dios sino a su rayo/ e imaginé un infierno donde estaba/ la gloria de su amor trazando soles/ y su blandura cincelandos pétalos." 496 Pero la voz no logra permanecer en este cauce. Quizá sea esta imposibilidad de Peltzer para ver un Dios de amor lo que justifique su insistencia en quitarle el poder. Tal vez a modo de castigo, desde la convicción de que no hay más poder que el del amor, lo único todopoderoso.

Todo el cuestionamiento de Peltzer frente a lo religioso, su búsqueda a partir de la imagen recibida por educación, la experiencia de la muerte y del mal, y la edificación gradual de su Dios parece sintetizarse en una frase de Ziusudra:

"Las preguntas se agolpaban dentro de mí, consumían mis días y desvelaban mis noches. Quería –ahora lo sé– comprender a mis hermanos, los que habían muerto, pero también penetrar el secreto de los dioses vengadores, quizá porque imaginaba que estos necesitan de una ilimitada adhesión para que descifremos la clave de su poder. Ningún hombre es padre de sus dioses; los lleva adentro, a menudo a pesar de sí, y los padece. Todos los hombres somos responsables de los dioses que acogemos, apremiados por el espanto que producen las tinieblas." 497

Si Dios (los dioses) es vengador, no hay adhesión posible. ¿Cómo podría el mal mover el corazón del hombre al amor?

Quizá sea atinado preguntarse en este punto de la investigación cuánto peso tiene en la raíz de la imagen de un Dios impotente la presencia, en sus personajes, de una madre omnipotente. Quizá un amor primero más tierno y acogedor, menos posesivo y dominante, hubiera sido más apto para sembrar y despertar en su "criatura única" (III, 2) una fe sana. Fe en el amor.

En síntesis, los personajes de Peltzer oscilan desde afirmar que Dios es impotente hasta descubrirlo todopoderoso. Son mayoría los que optan por la primera aseveración y adjudican el poder, que no experimentan en Dios, al hombre o al mal. Los que advierten a Dios todopoderoso sienten al hombre su víctima.

Creo que así como Dios juega a los disfraces en la obra del escritor argentino, también sus criaturas disfrazan su conflicto. No se trata, en el fondo, del poder, ya que recusan tanto a un Dios impotente como a uno todopoderoso. Se trata del amor, que no vivencian en ninguno de los dos casos. Pero el deseo de hallar a Dios permanece. La búsqueda se empeña volviendo una y otra vez al mismo tema. Muy grande ha de ser el deseo para explicar tanta insistencia; muy sangrante el "espanto que producen las tinieblas". ¿No tendrá algo de "ilimitada adhesión" esta perseverancia casi inexplicable de Peltzer? Armar pieza a pieza,

obra a obra el rompecabezas de este Dios que casi no logra ser padre, que hastiado abandona el poder o lo usa arbitraria, vengativamente, que juega con el hombre, y no renegar de Él, creo yo, es una "ilimitada adhesión".

Federico Peltzer dice de su maestro, Miguel de Unamuno, con agudeza y amor profundos: "Hay una raíz de amor... en esa vocación perpetua para el creer imposible en Él." 498 También el suyo es un "creer imposible". Misteriosa la tozudez de su sed, porfiada su búsqueda, obstinado hasta la insensatez su anhelo. Ha de sostenerse en muy honda "raíz de amor".

### 3. La epifanía de Dios.

El análisis de los nombres y las cualidades de Dios en la narrativa de Peltzer constituye un soporte sólido para adentrarse en la observación de cómo se manifiesta cuando aparece como personaje o cuando otros se refieren a El como a uno más. El "theatro mundi", la riquísima parábola barroca de la existencia humana, se encarna en la obra del escritor argentino con notable profundidad. En la escena de la narrativa de Peltzer, Dios convive con la criatura. Su epifanía siempre mantiene la dialéctica de presencia y ausencia, de revelación y ocultamiento. Así dirá Peltzer en *La sed con que te llevo*: "Y están tus ojos / dolidos de buscar/ al siempre oculto." 499 La espera del "siempre oculto" no cesa. Pareciera que, más bien, dada la certeza de la existencia del que busca, el ocultamiento abrevia la sed. Dice en *La razón del topo*, en diálogo entre Dolores y Mario:

"— ¡Pero si vos no creés en el amor! Si tampoco lo aceptás...

— Puede que Él quiera manifestarse." 500

Este latido de esperanza presupone alguna fe. Sin embargo, el contexto negativo del que se desprende, la jugarreta lógica por la que Mario Kremer pretende mantener "la actitud" ("Casi he conseguido perderla, mi mejor éxito." 501) sume al lector en la paradoja. Y agrega:

"— ... hay que darle otra oportunidad. Esperar, por si se decide. Tal vez se arrepienta... [...]

— ¿De qué?

— De nosotros, de los hombres que ha hecho. Arrepentimiento y piedad: todo junto.

— ¿Y mientras tanto?

— Esperar: nada más. Esperarlo. Por si aprovecha su turno." 502

Peltzer invierte los términos de la relación (no un Dios que espera al hombre arrepentido, sino un hombre esperando al Dios arrepentido). Mario Kremer, el enfermo de soledad y soberbia, el deseoso de destruirlo todo, dice esperar en un Dios inesperable para privarse de su única esperanza: Dolores. Sin embargo, ¿nada subyace debajo de su esperanza-ardid? Su propio lenguaje, ¿no es una trampa? (Él ha dicho algo semejante respecto del de Dios: "Su lenguaje: ahí está el problema." 503) ¿No proyecta a Dios su propio deseo imposible, "arrepentimiento y piedad"? Sentir piedad por sí mismo, por su historia determinada en el desamor, por su imagen del heredado "Dios gendarme",

piedad por su fracaso matrimonial, piedad tan medular por "la actitud" que lo moviera a renegar de ella y cesar en la autodestrucción. Piedad que lo acercara a saber que todo lo que espera entrará en su vida con Dolores, por mediación de ella. Pero sin duda la tragicidad de Mario Kremer radica en una suerte de fidelidad a su autodestrucción que lo hace invulnerable al amor. La perspectiva de esta investigación afirma una temática religiosa en la raíz del destino literario de un personaje sin pretender con esto contradecir la validez y la verosimilitud de tal destino.

En resumen, la epifanía, a igual que los nombres y las cualidades, se desarrolla, mayoritariamente, en una vía negativa. Es de una larga noche del alma que brota en Peltzer la imagen de Dios. Cuando llega la luz, ésta enfoca los caracteres más sombríos de la figura. Aquéllos que el escritor le asignó en la confluencia del Dios heredado, su experiencia personal y la impronta literaria (Lagerkvist, Unamuno). La figura no es para él luz. Ni se ilumina a sí misma ni puede irradiar luz alguna. Quizá ésta sea la razón de una de sus preguntas más profundas y religiosas: "Dios mío, ¿por qué, por qué tanta sombra?" 504

### 3.1. La Presencia Física.

En alguno de los cuentos de Federico Peltzer, Dios es un personaje. No es solamente alguien de quien el escritor habla, o a quien le habla, sino que su presencia se corporiza y convive, bajo disfraz o en calidad de Dios real, con personajes humanos.

Estos cuentos son "El profesor de ajedrez", "El silencio", "La mesa de roble" y "La revancha", del libro *El silencio*. Y "Las arcas" y "El Filisteo", de *Fronteras*. En otras dos obras, las menciones que Peltzer hace de Dios interesan específicamente para este tema. Ellas son: *La sed con que te llevo* y *La razón del topo*.

En el primero de los cuentos mencionados, Dios es presentado así: "El individuo era alto, canoso y con barba muy cuidada, como los dandies de la época de Mansilla." 505 El matiz irónico que el escueto retrato desliza, hace imaginar, corroborando su actitud en el cuento, un Dios todavía joven, desafiante, competitivo. No es un padre maduro y bondadoso. La "barba muy cuidada" lo acerca y aleja, casi simultáneamente, de la figura tradicional del Padre. Un solo rasgo más aparece en el cuento: "Miró el rostro impasible del profesor." 506 Esta actitud despoja al Dios-dandy del humor filoso de su apariencia y lo vincula a la imagen generalmente dura y poco comprometida con el hombre que le es habitual en Peltzer. El laconismo del diálogo final confirma esta impasibilidad. Este Dios-dandy, mundano, "aburrido", parece más ocupado de sí y de su éxito que del amor y del hombre.

En el cuento que cierra el libro, "La revancha", cuyo tema se centraliza en el tiempo, un solo dato se agrega a la imagen que "El profesor de ajedrez" nos brinda:



"Al llegar el profesor (por quien no había pasado un día, como suele decirse), el jugador de ajedrez experimentó una fuerte emoción." En cambio: "[...] el jugador envejeció en el pueblo [...]" 507

La inmutabilidad de Dios, que no sufre el efecto del tiempo, anticipa el fracaso del hombre, que le impondrá jugar "con reloj", firmando así su derrota. Esta condición inalterable de Dios no contiene alabanza alguna. El autor enjuicia en ella una situación de privilegio respecto del hombre, finito, limitado por el tiempo que se le impone y lo derrota, acosado, en última lectura, por la muerte. Dios, a salvo de ella, puede encapricharse, jugar arbitrariamente, ridiculizar a su contrincante. Quien no puede morir no puede amar, cree Peltzer. Son las palabras finales de un bellissimo poema:

"[...] Amaría a un Dios muerto./ Quizá le soñaría/ resurrección más clara./ Mi Dios debe tener muerte conmigo/ y morir los dos para ser uno,/ renacido, valiente,/ combativo, triunfante./ Gloria de revivir con Dios de amigo./ Porque sólo quien muere sabe amar." 508

Cristo no ha logrado ser para el poeta su "Dios muerto", aunque misteriosamente el texto se le ajuste de modo estricto.

En "El silencio" hay abundante epifanía de Dios, en lo que a presencia física se refiere (más adelante analizaré "La Voz" y "La Mirada").

Dice Set al comienzo de la historia:

"Pero, no obstante, es como si una invisible mano estuviera sobre ellos para preservarlos; una mano que se avergüenza de ser muy grande y que discierne: allí, el resplandor; aquí, las hormigas. Y todo le pertenece, todo cumple a ciegas su mandato. Presiento que hay mucho camino y que la mano nos ha de cubrir." 509

Para la benéfica mirada que Set tiene de Dios, esta primera presencia encarnada en la mano es protección, poder, cuidado. En una mano paterna. Cuando en el cuento resuena la voz de Caín, el lenguaje cambia de tono y contenido. Dice: "[...] no conocía su voz, ni el resplandor de su rostro, y mi primer gesto de gratitud había merecido su rechazo." 510

Negada la filiación, Dios es un desconocido. En la dialéctica de Peltzer elegir implica rechazar. Abel es el preferido, Caín el postergado. Sin embargo el vínculo con Dios se mantiene:

"Nunca volví a oír su voz, aunque en ciertos instantes he sentido su presencia. Pero, así como no pude abrazarme contigo, no he logrado salvar con Él esa distancia." 511

La presencia es una realidad, pero despojada del amor. Las voces de Set y de Caín constituyen un diálogo interior en Peltzer. El tema, siempre Dios. Una lo afirma y paternaliza, la otra lo rechaza, maldice y añora. No hay más acuerdo que el de la atadura.

En el cuento "Las arcas", Dios se manifiesta básicamente como una voz. (Lo analizaré en el próximo tema). Una sola vez se encarna y desciende hasta Ziusudra con un gesto humano, tangible:

"Levanté la cabeza, miré y me estremecí. Creí sentir sobre mi hombro la presión de una mano, apenas un impulso que me ordenaba seguir. Entonces, sin volverme atrás, comencé el descenso." 512

Su presencia física no es más que ese apretón breve del hombro de Ziusudra que lo decide a partir, abandonar reinos y súbditos, poder y esplendor, vicio y muerte.

En la mayoría de los casos la manifestación física de Dios se hace por medio de su mano.

También en la poesía aparecen las manos de Dios. En *La sed* con que te llevo, con una pesada carga negativa: "Dios no puede/ humanizar sus manos." 513, acentuada en *La razón del topo*:

"Y si tal programa no se cumple, el poder, la avasalladora mano que aplasta, el lento infierno donde el invisible Dios gendarme delegará en su famoso lugarteniente los suplicios que Él no se atreve a ejecutar, aunque inventa." 514

La antigua huella del maestro Lagerkvist resurge en esta imagen desgarrada. El Dios heredado es moralista y castrador. El amor nada configura en su imagen. Su actividad primordial es la prohibición. Este Dios castigará con "avasalladora mano" las transgresiones en el infierno, mediante su "lugarteniente": el demonio. En el análisis de Lagerkvist intenté adentrarme en la demonización de Dios articulada por el sueco. ¿Qué diferencia tienen, en esta cita de Peltzer, Dios y su "lugarteniente"? Uno inventa, el otro ejecuta. En todo caso, el ejecutor es menos cobarde, parece sobreentenderse. Sin duda, la deformación de moralizar la experiencia de Dios, grave en sí misma por lo que entraña de minimización y de reducción a mero prejuicio humano, ha dado aquí su resultado más grave: la autocondenación. Creo que la angustia de las criaturas de Peltzer es catártica porque desenmascara la verdad y la lleva hasta sus últimas consecuencias: ese Dios gendarme a cuyas órdenes tortura el demonio, no es Dios. Nada es más ajeno a Dios que ese dios, porque él es, igual que para Lagerkvist, el demonio. Pero si la catarsis libera en tanto que purifica, el mito destronado no logra ser sustituido en Peltzer. El escritor argentino sabe mucho más cómo Dios no es que cómo es.

En síntesis, es posible afirmar que en mano, voz y ojos sintetiza Peltzer la corporeidad de Dios, ya que en esta trilogía básica se manifiesta. Sin embargo, en este Dios de Peltzer casi no hay ejercicio del tacto. Ni toca al hombre ni es tocado por el hombre. El tacto impone cercanía, su ausencia habla de distancia. Una sola vez, ese apretón breve en el hombro de Ziusudra. Esta presencia lejana poco tiene del Cristo del evangelio que para curar toca (al sordo-mudo, con su saliva, al leproso, a la suegra de Pedro, por nombrar algunos casos.) O que se deja tocar (por la mujer que lo unge con perfume, por la hemorroísa, por Juan que le apoya la cabeza en el hombro.) Más afinidad hay en este caso (y en todo otro) entre el Dios de Peltzer y el Dios invisible, sólo voz y mirada, del Antiguo Testamento y entre Él y la figura materna que la narrativa de Peltzer presenta. En varias oportunidades destaca Peltzer otro modo de epifanía de Dios, ya no corpórea, sino como una energía que se manifiesta en vibración.

Así en *"La mesa de roble"*:

"Cuando la sombra acabó, detrás de la mesa de roble empezó a sentirse una suave y creciente vibración. Era como si todo el tiempo alguien hubiera estado allí escuchando, sin ser advertido, lo que habían expresado con tanta libertad. Esa vibración, ahora, daba un tono distinto a la luz, disipaba el miedo, y hundía en un sosegado olvido las historias. Los funcionarios se hacían transparentes, mientras ella crecía; o más bien luminosos, como si les prestara luz y vivacidad. Las sombras experimentaban una suave violencia que las ponía fuera de sí, y las transportaba hacia aquel misterio donde todo se confundía y nada podía considerarse individual. Sentían que el agobio se desvanecía para dar paso a una desbordante vitalidad que provenía de aquella constante fuente, o energía, que se limitaba tan sólo a vibrar detrás de la mesa. Y las sombras, además, advertían el retroceso de algo a través de un tiempo que ya no era tiempo, pero las trasformaba de modo similar, hasta volverlas a unos años remotos, quizás al comienzo de la adolescencia, cuando la vida tendía las primeras trampas y la necesidad del amparo paterno era imperiosa como la más urgente sed. Sintieron, pues, que la vibración correspondía a una presencia y vislumbraron un gesto (ignoraban si hecho o no por una mano, porque nada era visible), un gesto ante el cual los funcionarios, siempre con el mismo respeto, o más bien devoción, se retiraron y los dejaron solos, pero ahora sin soledad, porque estaban inundados por aquel vibrante amor de padre. Entonces el miedo desapareció, pulverizado por un poder que no le daba tregua, y lo reemplazó otra evidencia; no ya la de que todo era justo y estaba bien, sino una paz de vida sin pasado, un estreno, una vida de verdad, aquélla que se les había prohibido todo el tiempo y ahora estaba al alcance de la mano. Y en medio de aquel poblado silencio, distinguieron, como siempre sin palabras, el llamado de la voz que decía:

"¿Qué esperan de mí?" 515

Esta energía que se presenta como vibración, incluye una presencia, un "alguien", que despersonaliza y destemporaliza, transporta al misterio, deviene "amor de padre", inunda de paz y termina convirtiéndose en una voz.

También en "El Filisteo", Dios se manifiesta de modo semejante, a través del Arca de la Alianza:

"Con ella partió también esa vibración extraña que penetró en mi espíritu y que no he vuelto a sentir, aunque a veces, en sueños, parece visitarme y creo percibir voces cuyo significado no comprendo." 516

Como en "La mesa de roble", se mantiene aquí la relación: vibración-voz.

En síntesis, Peltzer presenta a Dios en su obra desde dos perspectivas: el Dios persona y el Dios energía. En el retrato del primero destaca un elemento: las manos. (Es interesante consignar que hará lo propio en el retrato de la criatura humana.) En el segundo, el acento está puesto en la despersonalización y el distanciamiento de Dios. Pero fuere cual fuere su epifanía, persona o energía, la naturaleza del escritor le exige ser mensaje. Peltzer necesita la existencia de esa Palabra, aunque la haga permanecer muchas veces en el silencio vedado de un secreto, aunque la haga maldecir o aunque, revelada, contradiga a un Dios creíble.

### 3.2. La Voz.

Planteada esta sed del escritor argentino de la Palabra de Dios, analizaré la manifestación de su Voz en la obra.

La temática de la Voz de Dios parte, en Peltzer, del presupuesto de que la palabra no es reveladora: "Y está lo que no puede/ decirse, porque nada,/ nada traduce nunca." 517 Si se descree de la capacidad de la palabra humana para ser mostradora del ser, ¿es posible afirmar algún poder de revelación en la palabra divina? Este presupuesto, que late en toda la obra de Peltzer, vuelve a explicitarse en La razón del topo:

"—Señor mío: soy torpe para expresarme. La comunicación...

—No existe." 518

La respuesta de Mario Kremer es tajante, segura, lacónica.

Creo, por otra parte, que la Voz de Dios, encarnación de su palabra, supone la escucha del hombre. Peltzer presenta muchas veces al hombre aguardando la palabra de Dios. Pero Este suele permanecer en silencio o aparecer caracterizado como sordo:

"A veces he soñado/ que Dios no tiene cara;/ que es sólo un viejo oído/ y que está sordo,/ y tal vez aturdido/ oyéndose la muerte." 519

La Voz de Dios aparece claramente en cuatro cuentos: "El silencio", "La mesa de roble", "Las arcas" y "El Filisteo". Con menor insistencia en el resto de la obra. La rastrearé en Compartida, La vuelta de la esquina, La mi muerte y Poesía secreta. El primero de los cuentos señalados es medular para este punto, porque es el que más conclusiones me permite sacar. Dejo su consideración para el final.

En "La mesa de roble" el tema de la Voz se presenta así:

"Y en medio de aquel poblado silencio, distinguieron, como siempre sin palabras, el llamado de la voz que decía: [...]." 520

El narrador atribuye a la voz cinco cualidades:

"La voz lo interrumpió, un poco hastiada, sin ninguna solemnidad." 521

Y más adelante:

"La voz, antes paternal, se hacía monocorde, suplicante, a pesar de sus escasos matices." 522

Esta peculiar aparición de Dios, un Dios-energía, pierde solemnidad y paternidad, y se manifiesta por medio de una voz hastiada, monocorde, suplicante. Parece negarse a sí mismo, gradualmente, los atributos divinos, y va abandonándose en una nada progresiva que lo aniquila. El cuento deja un regusto amargo. Es preferible la maldición a este hastío. Porque no es comparable el amor, que hasta puede llegar a la cólera, con la indiferencia. Seguramente, Peltzer vuelca aquí su cansancio, el hartazgo de un peregrinaje tras El que se le esconde en demasía.

El tema de la voz reaparece en "Las arcas". El dios habla a Ziusudra y su voz emana del muro:

"Pegué mi oído a la piedra y entonces pude percibir lo que dijo la voz, la demanda que no olvidaré nunca." 523

El mensaje es que los hombres han sido condenados por los dioses, y sólo unos pocos justos sobrevivirían al diluvio. Noé y los suyos en un arca, Ziusudra y los suyos en otra. Y una segunda y última vez, tras esperarla angustiosamente en medio de las vicisitudes del viaje, reaparece la voz:

"Como si retumbara por los corredores de un sepulcro, me llegó la voz, sonora y pausada." 524

Esta vez para indicarle cuál es la tierra que les fue asignada. En ambos casos, la voz admite de Ziusudra sólo una pregunta. Luego: "Calló y no he vuelto a escuchar esa voz." 525 Igual que en Caín, permanece en este personaje el deseo de la voz, e igual que Caín, siente que el elegido es el otro, Noé, al que su Dios le habla:

"Su dios –decían– era celoso y único. Los colmaba igualmente de bienes y de honores; pero hablaba. Hablaba a menudo, a través de sus elegidos, y su pueblo sabía a qué atenerse." 526

Ziusudra no puede entender el silencio de Dios. Este don parece reservado tan solo a Set. La última vez que la voz aparece, Ziusudra ha renunciado a llegar con los suyos a la tierra prometida. Ruega por ellos a los dioses, para que los preserven del vicio y los conserven en la piedad, porque de lo contrario:

"[...] la tierra abundante en todos los bienes se anegará, se anegará en la hondura del mar, y sólo quedará como el recuerdo, o la leyenda, de lo que pudo ser la morada del hombre, de no haber renunciado al paraíso, cegado por la voz de los demonios que le imponen correr siempre más lejos en su afán hasta caer en el abismo por no reconocer la bienaventuranza que lo rodea." 527

La que aquí resuena no es la voz de Dios, sino la de los demonios. Es la única vez en los cuentos de Peltzer que la voz se les atribuye, y se los muestra responsables de la caída del hombre en el abismo.

El Filisteo mantiene el tono y los temas de Ziusudra. Los elegidos son los otros:

"Ellos poseen ese tesoro. Hasta en sus peores tinieblas, aquí también, una voz les habla, y esa voz quizá llegue a tiempo para salvarlos". "[...] Tengo –y tenemos– un Dios que nunca habla, un Dios caído y roto que pide ofrendas pero no abre horizontes." 528

La voz que se le niega, el tesoro de la palabra que no se le ofrece, es la salvación. Este es el meollo del tema que analizo. La voz de Dios es su palabra, y ésta, la salvación. Por eso:

"Poco importaba: por encima del rey estaba siempre la voz, y ella hablaba de modo inequívoco a sus elegidos." 529

La voz es superior a todo, está por encima de todo y se revela a unos pocos, a los elegidos. Dice David del Vidente, uno de ellos: "‘Parecía escuchar una voz’" 530 Es tal el poder universal de esta voz que aún sin escucharla, porque no va dirigida a los filisteos, estos le obedecen:

"[...] O tal vez su Dios nos mandó a hacerlo y, sin escuchar su voz, obedecemos." 531

En "El silencio" las voces antagónicas de Set y Caín vuelven a perfilar sus diferencias en este tema. Dice Set:

"[...] Y aunque nunca lo vi, y quizá tampoco vea jamás su rostro, ni reciba el aliento de su voz, como padre y Caín, le dije palabras elegidas y sentí en mi corazón que me escuchaba." 532

La aceptación por parte de Set de su destino personal y familiar le hace plantear su relación con Dios desde el don que éste le hace y no, como Caín, desde lo que Dios le niega o no le acepta. Por eso Set tiene para El "palabras elegidas" y se siente escuchado, aunque Dios le devuelva silencio. En el final del cuento la idea se aclara y afirma:

"Ahora sé que no puedo esperar ninguna voz, porque sólo mis manos deben hablar sobre la tierra. El tiempo de las palabras se ha ido y ellas no bastan ya para crear. Mis manos tienen ese poder; mis manos, y el calor que les dé Mariel, la que guarda las llaves de mi fuerza." 533

Set posee la clarividencia y la paz del hombre que conoce su misión. El es continuador en la Creación, el sucesor de la Palabra. No espera la voz porque ésta le es misterioso mandato, en sus manos, de completar la obra y completarse en el amor de Mariel. Set parece poder contemplarlo todo a partir del amor, así como Dios, desde arriba. En la primera escena del cuento dice:

"Estoy en lo alto de la loma y quiero descansar." 534 Y: "Ahora puedo verlos, abajo, sin ser visto. Parecen pequeños, pero se arrastran de prisa, porque están vivos y no tienen mucho tiempo." 535

Set es un hombre sabio y misericorde. Nada exige ni reclama de Dios. Todo le ha sido dado y él ha sabido discernir los tiempos: se ha terminado el de la palabra engendradora de Dios; éste es el de las manos que deben hablar sobre la tierra, el del hombre creador. Sin duda su voz es una de las más maduras, cálidas y armonizadas del escritor argentino. En el mismo cuento, junto a la suya suena la voz de Caín. Dice la primera vez que menciona el tema que me ocupa:

"Su rostro se había transfigurado, como si viera algo que yo no veía, o alguna voz le hablara con un lenguaje que yo no podía escuchar. Esperé mucho tiempo: deseaba caer en el mismo éxtasis. Pero nada ocurrió para mí." 536

Para entender a Caín es necesario partir de la imagen que él tiene de sí. Dice:

"¿No era yo, Caín, el primogénito, aquél a quien madre saludó como el hombre adquirido por merced del Señor? [...] Mía era la idea del sacrificio [...] ¿Por qué el Señor, que a madre le había enviado mi vida, en prenda de reconciliación, no me aceptaba?" 537

Caín ha creído ser el elegido, por ser el primogénito, el enviado, el bendito. Dios no habla su lenguaje porque no se somete a su lógica de derechos. Entonces, celoso, envidioso, soberbio, se siente rechazado. El nudo de su conflicto es con Dios, no con Abel: "Sentí que, hiriéndolo podía causar dolor a quien así me había excluido de su lado." 538 Set contempla a Dios a partir del don y de su aceptada creatureidad. Caín lo observa desde sus creídos privilegios y las supuestas obligaciones de Dios para con él. Lo reduce a su criterio, pretende poseerlo desde su razón y amurallado en esa atalaya, no se entrega, espera que Dios se le entregue. Destierra a Dios del misterio, único ámbito en el que puede ser contemplado y se destierra a sí mismo de todo acercamiento, aunque la

necesidad permanece: "Frente a la inmutable noche esperé todavía la llegada de la voz." 539 Siento a Caín sordo frente al silencio de Dios. No se cuestiona, no se pregunta ni duda. No se interroga acerca de la verdad, ni de la justicia. Erige su corazón en medida y yerra, porque quiere ser Dios. Y Dios se rebela a su imperio. No hay más camino que abandonarse al misterio, en el que el Señor conduce. Set lo halló. Caín, el primogénito, se perdió en sí mismo. Se sintió rechazado por Dios y lo rechazó sin más. En este sentido, digo, lo siento sordo al mensaje del silencio divino, sordo al desafío de buscar el conflicto en el interior del propio corazón en lugar de revertirlo hacia afuera. Por eso dice: "¿Dónde estaba el que así se manifestaba a mi hermano y era sordo y ciego para mí?" 540

Sordera y ceguera son sus propios atributos (en nota 536). El los convierte en atributos de Dios. Caín estructura la imagen de Dios a partir del espejo en que se mira, a partir de sí mismo. Ya se había planteado esta idea de la semejanza en el tema "Dios, Poderoso Impotente" (II, 2.2.3.) Caín no se acepta sino como el primogénito. No es tratado como tal por Dios y entonces rechaza a Dios que, según él cree, lo rechaza. Dicho en otros términos, no se conoce, ni accede al conocimiento de Dios porque calca su propia imagen sobre la de El, ocultándolo. Dios no le habla, no se somete y Caín dice:

"[...] todo el tiempo sentí la presencia de alguien que me espiaba deseando que le hablara. Pero nada podía decirle, porque no conocía su voz, ni el resplandor de su rostro, y mi primer gesto de gratitud había merecido su rechazo." 541

Caín es duro con Dios (seguramente por eso verá siempre un Dios duro y cruel) y no titubea en defraudar la esperanza divina. La suya es la voz de la razón, lo revela claramente su palabra: "No conocía ni la voz ni el rostro".

Consumada la muerte de Abel e inaugurada la experiencia y la palabra "muerte" para el género humano, Dios se manifiesta a Caín:

"Por fin, los ojos se hicieron voz, y me llamó, y era parecida a la voz de padre, pero más ronca, más total, como si brotara de todas las cosas y el mundo fuera su garganta. La voz me preguntó por mi hermano y no supe responder. Porque lo había matado, pero no sabía que la muerte podía alcanzarlo. Y sólo quería protestar por aquella elección que me había dejado en soledad. Traté de esconderme pero la voz me apremiaba. Días y noches la escuché, al borde del desierto. Por fin respondí como pude, lo que pude. La voz me maldijo y sentí que no podía esperar perdón." 542

Esta voz paterna que lo llama, apremia y maldice, trae la condenación. Así interpreta Caín los hechos. Quizá quepa entender que es él mismo el que se había condenado ya, negándose a abrirse a Dios, negándose a revisar la verdad en el propio corazón soberbio, queriendo ser Dios, el que crea y elige y determina. Más adelante agrega:

"Nunca volví a oír su voz, aunque en ciertos instantes he sentido su presencia." 543

Dios ha cesado de ser palabra para Caín, pero la orfandad en que lo sume no es absoluta. La "presencia" sigue alimentando la sed. Al terminar su confidencia con Set, Caín mismo lo dirá:

"[...] se calla para que lo busquemos, para que nunca nos cansemos de buscarlo."  
544

Set y Caín hacen del mismo Dios una experiencia antagónica. En el primero toda sed se sacia, todo deseo se satisface. El don de Dios colma a Set, lo aproxima a la sabiduría del hombre que todo lo acepta porque todo lo comprende en el amor. Ni pidió ni exigió. Y sintió bueno lo que le fue dado. En Caín la experiencia de Dios es inversa. Ni se sacia la sed ni se satisface el deseo. Pide, exige el don de ser elegido, y éste le es negado. No ahonda en sí mismo la búsqueda para descubrir que Dios, en realidad, nada le debía. Protesta, se queja. No acepta, seguramente porque no se acepta. Y cuando le revela a Set el gran secreto de Dios que descubrió ("Porque nos necesita") no puede liberarse de sí, y en lugar de entender la "necesidad" de Dios como la cifra de su escandaloso amor, ya que, estrictamente, nada necesita, sólo puede verla a la pobre luz de sí mismo y agrega: "Él también está solo." 545 En Caín la antropomorfización de Dios es radical. Si no, ¿a qué decir "también"? Pero aún así se despidió de Set con estas palabras: "Que Él te guíe... hasta la vuelta." 546 En un último rincón del corazón, a resguardo de la razón, Caín confía en la providencia. Él, que no ha hecho más que enumerar su experiencia de abandono y crueldad divinos. Las palabras humanas parecen, a veces, confundir el dolor con la verdad. Set y Caín son, así lo creo, las voces con que Peltzer se debate frente a Dios.

En otras obras aparece también el tema de la Voz. En la mayoría de ellas, Dios es, cuando menos, el que calla, o el que no oye, y su sordera es análoga a la de la criatura. Así en Compartida, dice Laura: "[...] y no quería oír su voz severa [...]" 547 Antes había comprometido el silencio con la ausencia materna:

"Y un día, aquella mujer que parecía tan sin recodos, desapareció de ese ámbito, dejó un vacío que, en adelante, sólo fue poblado por el silencio." 548

Sin embargo, la última vez que el tema aparece, una esperanza se abre paso:

"Hay un silencio que cubre las palabras, pero también una hora para despertarlas y permitirles cobrar otra vida, cumplir su destino de flechas en procura de alguien que las reciba con temblor." 549

En La vuelta de la esquina:

"— No se los oye desde aquí. Estamos muy arriba.

— Como Dios... [...]"

— Justamente en eso pensaba. A lo mejor tampoco nos oye.

— Y como no nos oye...

— Hace lo que mejor le parece.

— Y se equivoca.

— Y pagamos el pato." 550

En La mi muerte dice:

"Pero todo es mentira; hasta nosotros,/ viva, doliente, mentirosa imagen/ de una sola y veraz Voz en silencio." 551

En Poesía secreta pervive Caín en los versos que afirman:

"Boca más firme que ninguna boca,/ la boca sin palabras/ del callado Señor,/ el Juez Ausente." 552



Muchas voces de Peltzer, pues, hablan de la Voz. Y no dicen todas lo mismo. La mayoría afirma Su silencio, y, en oposición, la de Set da testimonio de Su palabra y Su ternura.

### 3.2.1. Las figuras sacerdotales.

Antes de concluir este apartado acerca de la Voz como manifestación de Dios en la obra de Federico Peltzer, quiero referirlo a cuatro personajes y completar así un tema que quedara pendiente en el primer capítulo: el de las figuras sacerdotales. Allí, a propósito de "La hipocresía" en Mauriac, analicé al Obispo de "Precio de sangre", al de "Claustro de profesores" y al Arzobispo Raimundo, el de "El honor". Estos son tres personajes de la narrativa del escritor argentino que confirman, a través de su ausencia, dureza o falta de compromiso, la imagen de un Dios jugador, cruel, que no ama al hombre ni es padre.

Las figuras sacerdotales que resta analizar son las positivas, las que con su actitud y su palabra, de allí la inclusión en el tema de "La Voz", hacen presente un mensaje de amor. Son por demás significativos en el contexto de la obra completa de Peltzer estos cuatro sacerdotes: el padre Santiago (Tierra de nadie), el padre Moldes (Compartida), Monseñor Beyle ("El bastón y la lumbré") y el que confiesa a Elsa (La vuelta de la esquina), porque la Voz que a través de su ministerio se revela es la de otro Dios, diferente del que la Voz sin disfraz manifiesta.

Insisto en la idea de "otro Dios" (que retomaré al tratar el Vidente), porque creo que allí reside una clave del silencio de Peltzer. Sus personajes y aun su lírica aluden, cualifican y retratan a un Dios que no puede ser objeto de fe alguna, porque en Él no es posible creer. El Dios en el que creen sus criaturas, el plausible, permanece guarecido por el silencio, es el "Dios oculto", el que esporádicamente aflora en algún verso: "Yo no supe a Dios sino a su rayo/ [...]" 553 o a través de algún personaje (Set o los que analizaré a continuación o el Vidente), mostrando un rostro que nada tiene que ver con la crueldad, el abandono del hombre, la falta de poder o cualquiera de las otras notas que habitualmente Peltzer le atribuye.

En este Dios oculto, sumergido, como el del maestro Unamuno, manifiesto como amor a través de algunas pocas criaturas, afincan su fe los personajes de Peltzer. El otro, el de la impronta de Lagerkvist, el de la rebeldía y la razón, el del antropomorfismo y la herencia, es una imagen catártica de la que intentan desembarazarse. Así lo atestigua Mario Kremer: "Para hacer a Dios hay que matar primero a mil dioses plurales heredados." 554

Leída desde este enfoque, la obra de Peltzer es religiosa en cuanto constituye una sincera e incansable búsqueda de Dios. Dios es "el tema" de Peltzer. Hay en su obra otros capitales: la muerte, la soledad, el amor, (idea planteada en la "Introducción") pero Dios es la encrucijada en que convergen y cobran dimensión metafísica.

El padre Santiago, personaje de la novela de 1955

"Era un vasco grandote, cincuentón, [...]" 555 "¡Gran tipo el padre Santiago! Todos, con o sin fe, lo respetaban. Era un hombre y velaba. Su protección gravitaba sobre todos ellos sin que la sintieran." 556

Las cualidades más remarcadas por Peltzer en el retrato del cura son su hombría, su paternidad, su compromiso:

"[...] pero cuando era necesaria su ayuda, allí estaba, como una providencia minúscula que hubiera bajado a la parroquia." 557

En tres de sus apariciones en la novela, el autor lo muestra "jugándose" por alguien: por los obreros de la Forestal (pp. 34/ 35), por Juan ante la implacable doña Rosa (pp. 166/ 167) o ante el juicio simplista y duro de los policías respecto del suicidio del protagonista, al final (pp. 198/ 199). Esta solidaridad del padre Santiago es la cara humana antagónica de un Dios que juega. Su tomarse en serio al hombre es la epifanía del Dios que no puede vivir sin el hombre, del que habla el Vidente. Hasta la muerte es para el vasco un desafío vital:

"Hay que morir viviendo la muerte, no dialogando con ella. [...] La muerte es una jugada definitiva y no es lícito ensayar con ella. Es hora de resoluciones, no de titubeos. Toda la vida debe enseñar a morir." 558

Algo hay en el padre Santiago que es como el reverso de San Manuel, el personaje de Unamuno, (por algo Peltzer lo eligió vasco), sobre todo en la solidez de su fe y en la sencillez sin cuestionamientos de su entrega:

"A Dios le gusta que se deje todo así, en el ímpetu de una caída. Suele dar mucho en esos casos. Tú renuncias y te devuelve. Quiere tener el privilegio de la generosidad máxima." [...] "Dios es un amigo que siempre está a nuestra disposición, [...]" 559

Sin embargo, no es la suya fe sin rebeldía:

"[...] el vasco tiró el breviario con furia, para vengarse del Dios injusto. Nunca había sentido eso: ni siquiera cuando la calumnia se le hundió en las carnes para mostrarle todo el desamparo que puede caer sobre un hombre; aunque tenga a Dios..." 560

Sin duda, la más evidente manifestación del amor de Dios es el testimonio del cura en el final de la novela, cuando recusa juzgar el suicidio de Juan:

"— Yo no lo defiendo. Digo que hay almas que necesitan escapar del mundo porque nosotros no les dejamos lugar en él. Nos toca una gran porción de culpa. No les mostramos a Dios, ni les hacemos un poco de espacio a nuestro lado, siquiera para darles tiempo hasta que lo encuentren. Tienen que seguir buscando solos y no descubren más salida que la muerte." 561

Este amor que asume a la criatura desde su raíz y no la enjuicia, sino que se apropia de la culpa, revela una potencialidad de redención en el amor humano que es sacramento de otra Redención, la de Cristo. La última frase del cura, contra el fondo del amanecer, cuando se va "[...] para consolar a la abuela" 562 plantea una de las actitudes más cruciales de que Peltzer da testimonio en su obra: la búsqueda de Dios:

"Todo es cuestión de búsqueda... Ninguno de nosotros está en condiciones de juzgar lo que él buscaba cuando se colgó del árbol." 563

El padre Moldes, más joven y culto que Santiago, cree también en las obras, el servicio, la entrega a los más necesitados. Igual que Santiago y Monseñor Beyle, habla de lo humano con palabras muy humanas, no endilga sermones pseudo-teológicos, ni busca a quién adoctrinar. En la novela se la ve a Laura buscándolo y él, en general silencioso, acompaña su dolor, la hace pensar, le da un punto de referencia seguro: él sabe qué quiere y adónde va. Tiene un territorio y una posesión: los desvalidos. Dice Laura:

"[...] cuidar a los enfermos o los mendigos del padre Moldes." 564 Y otra vez:

"Tal vez el padre Moldes hubiera encontrado palabras para arrancarme, pero estaba lejos, entre sus pobres, [...]" 565

La primera vez que dialogan Laura le pregunta qué es el amor. Él, inesperadamente, dice:

"El viejo Platón dijo que era el deseo de engendrar en la belleza... Creo que tenía razón." 566

Este cura filósofo no es un teórico. Es, como Santiago, un hombre jugado por los que sufren, que, además, valora el sufrimiento: "La señorita Cánepa me ha contado que ustedes dos han sufrido mucho. Mejor que mejor." 567 Esta valoración lo convierte en un hombre compasivo, capaz de transparentar a un Dios paternal, que ama y sólo juzga en el amor. Dice Laura:

"— [...] Tengo que pagar...

— Tal vez esté pagando; o haya pagado y no lo sepa." 568

Y más adelante: "Todos estamos acorralados, Laura. Hay Quien lo sabe y mira."

569 Tiene un modo peculiar de conducir a la verdad, seguramente aprendido del maestro Platón. Dice Laura:

"— [...] Debo buscar mi verdad...

— ¿Su verdad?" 570

El uso intencional del posesivo dice mejor que un largo razonamiento lo que el padre Moldes piensa: no hay "mi" verdad, ni la hay solitaria y teórica. Por eso, retomando la idea de "buscar" que Laura planteara, le dice al irse:

"Necesito su ayuda para mis pobres. No hay más solitarios que los inútiles." 571

El padre Moldes suscita en el lector profunda atracción. Peltzer evidencia en el tratamiento de este personaje su capacidad para sugerir, para retratar al modo impresionista, con sólo algunas pinceladas. Vierte un juego de luz y sombra sobre la criatura literaria que resulta equilibrio de palabra sugestiva y preñado silencio.

Monseñor Beyle es uno de los personajes más entrañables del escritor argentino, uno de los más inolvidables por su humanidad profunda y sabia y por su peculiar humor. (Esta última nota, no muy frecuente en Peltzer, aparece también en los cuentos de tema quijotesco. En especial en uno de Fronteras referido a Dulcinea. Está cargado de ironía, ternura, picardía y simpática misoginia).

El gusto por jugar marca el carácter de Monseñor Beyle: despeinar al padre Yáñez, su secretario, "[...] la frecuente tentación de hacer travesuras, de desordenar." 572 y entretenerse de noche con las adivinanzas literarias.

También su fe parece impregnada de humor:

" — No soy perfecto, Monseñor.

— Bueno, bueno, no se disculpe... Al fin y al cabo, el mismo Jesucristo lo recomendaba, pero creo que sin mucha convicción." 573

Su sabiduría (no la del que mucho sabe, sino la del que encuentra en las cosas sabor y así mucho gusta) le otorga una mirada compasiva hacia los seres humanos:

"Monseñor Beyle sentía piedad. También un poco de culpa. Debía haber guardado algo de dinero para aquellos asaltantes." 574

Este anciano paralítico que dialoga horas con la extraña trinidad de ladrones que osa asaltar la curia por puro aburrimiento, que los acoge, alimenta y les muestra cómo encontrar el sentido de la vida, aparentemente vacía a fuerza de perfección técnica, también es piadoso con la muerte. Les dice a los ladrones, hablando de ella:

" — Es una voz solapada, sorda. Suena a veces... La muerte, ¿comprenden? A cierta altura de la vida, se la siente a menudo. Avisa que está cerca. Uno se acostumbra... Ya la sentirán." 575 Y luego: "Uno termina por acostumbrarse y convivir con ella. Es más: siente una especie de gratitud por ese aviso. Un huésped leal; [...]" 576

Todo el cuento es un alarde de ternura e ingenio en que el autor crea un espacio para explicitar lo más positivo de su teología acerca de la fe, el mal, el diablo y el infierno y, por única vez en su obra total, la Iglesia. Temas que reaparecen en otros cuentos del mismo libro ("El silencio", "La pantalla azul", "Claustro de profesores") tienen aquí un tono y un desarrollo cabalmente diferente. El Dios de la fe de Monseñor Beyle es un Dios encarnado que da sentido a la vida, aunque ésta lleve el rostro de la cruz en su invalidez, aunque la muerte se yerga como límite y el mal exista. Hay un algo trágico en muchos de los personajes mejor trazados de Peltzer (Caín, el reo; Manuel, el adolescente que descubre el mal en el amor; Laura, la compartida; Mario Kremer, el suicida moroso; Elsa, la hamletiana, -por nombrar sólo algunos-), ausente en Monseñor Beyle. Es el único personaje protagónico que presenta enfermedad física. Sin embargo, es más sano que muchos otros. Su traviesa esencialidad encerrada en la parálisis es capaz de transfigurar la dolencia en sabiduría. La arquitectura del cuento, brillantemente estructurada con toques policiales, territorio al que sólo vuelve Peltzer en La vuelta de la esquina, logra su excelencia en el desenlace. El autor nos introduce en el juego nocturno de Monseñor Beyle, el de la adivinanza literaria. Allí el lector, investigador de un robo inexistente cometido por ladrones que se presentan a sí mismos como tales y por motivos que ellos mismos explicitan, deberá averiguar, si en la primera lectura no le es evidente, quién es el autor de la estrofa citada. En el comienzo del cuento está la clave:

"A la izquierda, una de esas mesitas de ruedas, para enfermos: el breviario, una Biblia, la edición de San Juan de la Cruz (recuerdo de un tío viejo, medio poeta), más pastillas. El arsenal para pasar la noche estaba completo." 577

Creo que todo lector de la obra completa de Peltzer lamentará conmigo que el escritor no haya logrado mantener en personajes posteriores el humor entrañable del obispo.

El sacerdote que confiesa a Elsa (La vuelta de la esquina) es presentado como una voz:

"La voz le llegaba, irreal [...]" 578 "La voz del sacerdote era serena, suave." y "La voz era más dulce, más solícita." 579

Las cuatro últimas cualidades atribuidas a la voz asombran si se piensa que Peltzer nunca antes las atribuye a la Voz de Dios. Esta voz "irreal", en cuanto voz sin presencia, le trae una verdadera Buena Nueva: la del amor. Lo esencial de la confesión se articula sobre dos argumentos del ministro: primero: "Aquí viene para sentirse limpia y libre, no para juzgarse." 580 Segundo: "Hay que vivir, y para vivir hay que amar... y amarse." 581 Sintetizando, en el final de la confesión el sacerdote le dice: "No sea usted juez, porque el amor no juzga, ni siquiera a uno mismo." 582 Este hombre cree en el amor:

"¿De dónde le brotaba esa fe en el amor, él que estaba condenado a vivir solo, sin otra compañía que algunos amigos de la parroquia que le daban retazos de vida de hogar?" 583

Al salir le dice: "— Vuelva con fe: en usted, en el amor." 584 Y su fe es sacramento para Elsa. Por su voz ella y el lector descubren en Peltzer un Dios que ama al hombre y que lo impulsa a amarse. La clave que la confesión explicita es que Elsa no se ama. Multitud de personajes de Peltzer son, en este sentido, Elsa. Ella es un personaje colectivo de la narrativa del escritor argentino cuyo meollo es el propio desamor.

Es por demás significativa la presencia fugaz de este sacerdote (aparece por única vez en la novela) que con su voz misericorde ("serena", "suave", "dulce", "solícita") revela a un Dios misericorde cuando afirma: "— No hay otra salida que el amor." 585

Estas cuatro figuras sacerdotales testimonian la experiencia de la fe. Creen en un Dios en el que es posible creer. Creen en el amor y en el hombre. La voz y la vida de cada uno son evidencia de fe. No es posible escuchar la Voz del Dios de Peltzer sin prestar oídos a estas cuatro voces.

En síntesis, lo que este rastreo del tema de la Voz como epifanía de Dios en Peltzer revela es, en primer lugar, lo contradictorio de sus voces. Set y Caín corporizan posturas distintas. Lo que Mario Kremer, los tres suicidas, Ziusudra, el Filisteo, el juez, su secretario y Laura dicen de ella es antagónico de lo que afirman el Padre Santiago, el Padre Moldes, Monseñor Beyle y el confesor de Elsa. En segundo lugar, de la Voz se desprende el deseo permanente de los personajes de escuchar la Buena Noticia y la experiencia, contraria de aquél, de no hallar casi más que el silencio de Dios. En tercer término, este Dios en silencio encuentra su soporte antropológico en la convicción de la criatura de que la comunicación no existe (en nota 518).

### 3.3. La Mirada.

En la obra de Peltzer, la mirada es otro signo de la epifanía de Dios, íntimamente relacionado al anterior. Aparece en los cuentos "El silencio",

"Claustro de profesores" y "Las arcas", en poemas de La sed con que te llevo y La mi muerte, y en las novelas Compartida y La vuelta de la esquina. En el primero, Set y Caín hablan de su experiencia de la mirada de Dios, igual que lo hicieron respecto de la voz, y no coinciden en este tema, como ocurrió en el otro. Dice Set de Dios: "Quizá en este instante me mire, como yo los miro allá, abajo, agitándose en sus tareas..." 586 Set mira, Dios lo mira. Para Set, la mirada de Dios es buena. También lo es la suya. Set mira contemplando, desprovisto del deseo de poseer y despojado de sí tras el viaje, que lo hizo conocedor de la verdad. Y dice de la mirada de Dios: "El, mirándome, alentando la necesidad que tiene de mí." 587 ¿Será que siempre vemos a Dios como nos vemos? Caín, el de corazón duro, ve duro a Dios. Cuando revela a Set su secreto, le dice: "La maldición de Dios es un duro látigo, pero no basta para fulminar a un hombre; Él la atenúa. Porque nos necesita." 588

Set traslada a su lenguaje la experiencia de su hermano y la propia y las palabras pierden filo y dureza, sugieren: Dios, mirándolo alienta su sed del hombre. Sólo en el contexto del amor es comprensible la frase de Set. Sólo en el desamor la de Caín. El entendió que Dios lo necesitaba como ciego instrumento. La necesidad que Dios tiene de Set, en cambio, es amorosa. Set la vive así. Por eso, al llegar al país donde encuentra a Caín, tras cruzar el desierto dice: "[...] todo el tiempo, su mirada había seguido mi huella y su mano me había levantado." 589

La mirada, la mano, el rostro, y aun el silencio de Dios son para Set signos de su amor. Toda su epifanía lo es. La última vez que en el cuento Caín alude al tema de la mirada, lo hace así:

"Entonces empecé a sufrir los ojos sobre mí. Un ojo el sol, que traspasaba las ramas y me marcaba a fuego; y ojos en la espesura y en las fuentes, que sólo tenían aguas amargas para mi sed; ojos en la noche de hielo y ojos en la arena que pisé después de correr, la misma que tú has conocido, y en cuyo borde me detuve." 590

Las palabras de Caín muestran la dolida encarnación del tema: "sufrir los ojos sobre mí [...]". El verbo alude a los sentimientos y ya no se habla de la mirada sino de los ojos. La experiencia es más real, más carnal, más fuerte. Un panteísmo de la culpa trasladada al exterior lo sacude, y la naturaleza, benéfica para Set, deviene el ojo acusador de Dios para su hermano.

En "Claustro de profesores", una vez aparece el tema de la mirada. Dicen en diálogo el muchacho y el sacerdote:

"— Me parece que Dios nos mira.  
— ¿Te hace bien eso?  
— Sí. Es como tener muchos hermanos." 591

La mirada de Dios es aprobadora, benéfica, instauro la paternidad, que crea el vínculo filial.

También en "Las arcas", Ziusudra siente sobre él la mirada del dios:

"Pero yo he puesto mis ojos sobre ti, he reparado en tu pureza, sobre todo en tus lágrimas. Te he visto solícito en el gobierno inútil, piadoso en sacrificio, atento a las voces de los sueños." 592

Dios ha puesto los ojos sobre él. La connotación bíblica de la frase y del adjetivo que le atribuirá más adelante: "justo", revela el amor de Dios por él. Este "poner los ojos" es un moroso detenerse, un "reparar" en la criatura, especialmente en su sufrimiento. La mirada de Dios descubre la bondad del hombre y la palabra enumera sus virtudes. Ziusudra es, a los ojos del Dios que lo elige, puro, sufriente, solícito, piadoso, atento.

En su poesía Peltzer plantea también el tema de la mirada. En La sed con que te llevo, el amor humano, reflejo, hace a la criatura capaz de ver a Dios:

"Todo amor es imagen./ Por el mío/ verás, verás al Otro." 593 Y la contraparte:

"Todo amor es mirado." 594

En La mi muerte, el tema de la mirada, enigmáticamente, se revela y concentra en dos versos:

"Creo que tanto cuerpo nos fue dado/ para el ojo de Dios que engendra el uno." 595

En la narrativa aparece en Compartida, sobre el final de un diálogo singular entre Laura y el Padre Moldes:

" – Todos estamos acorralados, Laura. Hay Quien lo sabe y mira.

– ¿Entonces?

– Entonces es preciso sentirse mirado..." 596

En La vuelta de la esquina se sintetizan las ausencias de voz y de mirada de Dios:

"Hay que ser bueno: Dios lleva la cuenta', le enseñaba su madre. Hacía mucho que había empezado a desconfiar de esa remota contabilidad. Un día sintió que Dios era sordo. Otro día -varios años después- lo sintió ciego. Entonces dejó de contar con él." 597

Es interesante cotejar el tema de la voz y la mirada en Peltzer con la Escritura.

En Peltzer son dos procesos separados: Dios habla o mira. Releer las citas permite comprobar que Dios mira en silencio o habla sin mirar. En la Escritura son simultáneos, se dan en la unidad de Dios que se manifiesta unificándolos.

En el Génesis, por ejemplo:

"Dijo Dios: 'Haya luz', y hubo luz. Dios vio que la luz era buena y la separó de las tinieblas." 598 Y más adelante: "Dios llamó al suelo seco 'Tierra' y a la masa de agua 'mares'. Y vio Dios que todo era bueno." 599

Y en los Evangelios:

"Fijando en ellos su mirada, Jesús les dijo: 'Para los hombres es imposible, pero para Dios todo es posible.'" 600 También: "Jesús lo miró, sintió cariño por él y le dijo [...]" 601 O "Jesús miró fijamente a Simón y le dijo: [...]" 602

A esto podría agregar lo dicho respecto de "La presencia física", II, 3.3.1., cuando me refería al papel del tacto en Jesús. Un Dios que mira, habla y toca al hombre, que además come con él y se da en comida, que se deja ungir con perfume por la mujer, se revela como un hombre pleno y asume la naturaleza humana en totalidad, desde la instancia primera de lo sensorial, alborada del conocimiento.

¿Qué diferencias proyecta la unidad bíblico evangélica respecto de la dicotomía de Peltzer? La primera es que en la unidad del que se dona, la entrega es total.

Dios, Uno, sólo puede otorgarse íntegro. La entrega parcial implica un no entregarse, una reticencia en el don, una cierta mezquindad. La segunda es, en consecuencia, que si el don divino sólo puede ser total, el análisis racional que presupone diversificarse en sólo voz, o sólo mirada, en entregas parciales, es evidentemente un antropomorfismo, característica que reiteradamente he señalado en la imagen de Dios que me ocupa. La tercera es que esta "incapacidad" de Dios para la entrega absoluta, o sea su antropomorfización, parece ser la proyección a Dios de una realidad interior del hombre, como si queriendo verlo, sólo consiguiéramos vernos. Con lo cual vuelvo a una pregunta anterior: ¿No será que vemos a Dios como nos vemos? ¿No será que le proyectamos nuestra finitud y así volvemos insaciable nuestra sed de infinito? ¿No miramos la imagen de nuestro doble en el espejo cuando negamos a Dios la posibilidad de la entrega unitaria y total? Este miedo de dar, de abrir, de ser, que después leemos en el espejo que creemos Dios ¿no es racionalidad, en suma, nefasta racionalidad que pretende ser la medida de todas las cosas y no entiende al Sin Medida, racionalidad incapacitada para saltar al Misterio, antropomorfismo que nos ciega para el Totalmente-Otro? Hay un algo de narcisismo de signo contrario en la raíz de esta actitud. Un mirar la propia imagen en el espejo del agua, y odiarla. Y a partir de esta primigenia experiencia en la que tantos factores tienen peso, desde los ingobernables congénitos hasta la educación, la influencia del medio y la automodelación, aparecemos como inocentes condenados por nosotros mismos a nuestro propio desamor, y seguramente, al de los demás y al de Dios, porque a todos vemos confundiéndolos con nuestra imagen.

No es Dios quien condenó a Caín al principio, sino él quien no se conoció, quien sólo pudo verse como "el primogénito", y proyectó a Dios su condena: "La voz me maldijo y sentí que no podía esperar perdón." 603 No pudo separar el ser del acto. Comprometió en el pecado su naturaleza toda y se halló irrescatable. Pero lo era antes de matar a Abel: Caín no se amaba. La muerte de Abel no hace más que consumir esa certeza. Le llevará años aproximarse al perdón (que más tiene de olvido o de conversión a lo onírico que de absolución) del que habla al final de la historia. Creo que la única redención posible para Narciso (Caín, el hombre), es dejar de verse un día en el espejo del agua para comenzar a mirarse en el espejo de otro. 604 En uno tal que lo ame, que se constituya en verdadero "tú" de un diálogo verdadero, ya que su tema no es más que la verdad, o sea, el amor. Porque sólo en el amor la verdad subyace y sólo él sabe descubrirla. Esta sustitución del espejo narcisista por un tú convierte a cada uno de los polos dialógicos, simultáneamente, en amado y amante. Instaura un espacio interior que es, simultáneamente, paraíso perdido, rincón materno donde se conoció la felicidad y tierra prometida, hogar paterno que el ser anhela. La Vida Eterna, el Reino, ha sido inaugurado. Recuperación y cumplimiento se aúnan en una experiencia presente porque descubren un abismo de interioridad que tan sólo se revela a la dialéctica del amado-amante. Intimidad inapropiable, abierta sólo a la voz y la mirada del amante para la contemplación del misterio; creada por la voz y la mirada del amante, ya que antes el amado no la supo existiendo en él.



El amante es el nombrador. Es quien llama al amado por su nombre, y lo despierta, lo reúne, lo crea en su mejor yo. Es quien dice el nombre del amado y le descubre, al nombrarlo, su cifra de identidad más honda. 605 Cuando esta plenitud abisal de lo humano se actualiza, es Dios quien se manifiesta en el misterio del otro. El plan de Dios se rehace en cada historia humana si ésta es capaz de sumergirse en sí misma hasta tocar su límite. Allí saben, amado y amante, no más Narcisos, que la redención sólo se entiende contemplada desde la encarnación porque "lo que no se asume, no se redime" (San Justino). Comprenden que al Amor se llega por el amor, y que en él la criatura descubre la culpa, la gravedad de obrar contra el amor. Y allí, en el amor, debe descubrirlo, porque sólo allí es redimible. A la luz del amor se revela el juicio, porque el amor es el que juzga, y al juzgar en la redención, justifica. Ya no es posible mirarse en el espejo y odiarse (Caín), ni mirarse y amarse solo (Narciso). Sólo el otro es capaz de liberar la experiencia, nombrándola en el amor. El silencio de la soledad de Caín es su atadura con el mal. No pudo esperar el perdón de Dios porque no pudo verse en el amor de otro. No fue el amado liberado por un amor tal que no le exigió ser digno para amarlo, sino que le sirvió su amor para que, constituyéndose en amado, se amara y se perdonara y fuera capaz de amar. Sólo el amor perdona y cura. Sólo el amor sana porque desciende hasta el límite de la criatura finita y ve allí su propia finitud, y se compadece de la de ambos. Quien así ha sido amado y ha amado así, en esta luz engeguedora que el amor derrama sobre las cosas, descubre o redescubre su vocación. Encuentra el sentido de todo lo que le es dado o negado, porque todo en definitiva le es otorgado, y aun lo imposible es posible a los ojos del Amor. Pero un amor tal es un don, un kairós.

Caín cree que este don no le fue dado. ¿Quién de nosotros habría de condenarlo por eso? ¿Quién sumará otro infierno a su infierno? ¿Quién será capaz de juzgar, tras abismarse en el misterio del propio corazón y otear los bordes del Misterio? ¿Quién no rescatará, en lo catártico, lo salvífico de su símbolo? ¿Quién no deseará el amor del otro como verdad del propio amor, para despojarse de toda primogenitura? ¿Quién, deseándolo no lo pedirá y pidiéndolo no lo recibirá?

### 3.3.1. El Vidente.

Para cerrar los temas de "La Voz" y "La Mirada", quiero referirme a un personaje de la novela *La vuelta de la esquina*, el Vidente, en quien ambas experiencias se aúnan. El es, sin duda, la figura más cristológica de la obra de Peltzer, y también la más enigmática. Aparece siete veces a lo largo de la novela de estructura policial, creando, por la diversidad de su naturaleza respecto de la del esqueleto central, una suerte de efecto fantástico-trascendente. Es de notar, también, que junto al Vidente aparecen otros elementos, atípicos unos dentro del género, como las Voces (reminiscencias del coro del teatro griego), poco frecuentes otros, como la temática netamente metafísica. La identidad del

personaje, magníficamente configurada, reúne al loco, el mendigo, el profeta, el Cristo. (En un poema de Los oficios, publicado tres años después, reaparece.) Peltzer lo presenta en la cárcel, (pp. 135 a 138), caracterizándolo como una persona muy esperada, viejo, canoso, con la barba en desorden. Es el Vidente, "no puede vivir sin el hombre". 606 Pobre, alto, flaco (¡cuánto tiempo y dolor han pasado sobre el Dios-dandy de "El profesor de ajedrez!"), está en la cárcel por y para hablar, ésa es su misión. "— Es un loco lindo. Se cree el salvador de toda esta mersa, un santo [...]" 607 Le dicen "maestro". Habla como profeta y actúa como Cristo:

"— ¡Dejalos libres! Yo asumo las culpas de ellos." 608 El Tano le pregunta: "— ¿Quiénes son los hijos del Señor?" y él contesta: "— Los que sufren, ¿no lo sabías?" Y la respuesta a "— ¿Quién es el Señor?" 609 quedará pendiente hasta el final de la novela, cuando fuera de la hilación del relato dirá: "— El Verbo, ¿te acordás?" 610

En la tercera y quinta aparición del Vidente, (pp. 191 y 229), en la cárcel una y en una plaza la otra, el tema de su identidad queda develado entre simbolismos y paradojas. El Vidente se reza a sí mismo. Más allá de la locura que esto aparenta, subyace la afirmación de que él es una figura cristológica, que Peltzer confirma cuando dice: "Quedaron ella y el muchachito flaco. Se repetía la historia: un discípulo, la mujer... Nadie más." 611

La alusión a Cristo en cruz, Juan y la Virgen, inesperada, leve, descubre al poeta en el narrador. Le basta un toque para transubstanciar un cuadro casi grotesco, protagonizado por un loco en una plaza de barrio, en la escena del Gólgota. La segunda aparición del Vidente, (pp. 164 a 170), en la fila del agua, pone de relieve tres temas básicos. El primero, reiterado, el de su identidad: él es el Vidente. Esta es su diferencia, su superioridad no elegida. Lo dice una mujer: "Hasta adivina sin cobrar." 612 y él lo confirma al revelar el destino del Loco: "El viejo, de pronto, pareció oír u oler algo extraño. [...] — Hay sombras fuera, sombras que te miran, te están esperando." 613 "El Vidente lo miró, completamente seguro y sin poder detenerlo." 614

El segundo tema que se manifiesta es su misión: la opción por los pobres junto a la certeza de la existencia de otra justicia:

"— ¿De qué justicia me habla?  
— La de los hombres, esa que usted sirve.  
— ¿Y qué otra hay?

La voz llegó, rotunda:

— Tiene que haber otra." 615

El tercer tema, el más teológico y definitorio del personaje, es el de la obediencia: "Oigo la voz. Tengo que obedecer." 616 El es el que oye la Voz y la convierte en palabra para el hombre. Es el que ve. Ve más que el hombre y mira al hombre con mirada que no es de hombre. Por esto, digo, se reúnen en él dos temas de esta investigación: "La Voz" y "La Mirada".

Las dos últimas apariciones del Vidente, (pp. 246 y 271), en la cárcel y en diálogo telefónico con Rita, plantean la cuestión soteriológica: en lenguaje aporteñado e inconexo, el personaje despliega, como las cuatro figuras sacerdotales antes analizadas, una teología basada en el amor:

"Hay otro, él me manda. Yo obedezco, siempre obedezco... Hasta que se manifieste. No se puede forzarlo, pero se puede hacerle fuerza, la fuerza del amor, hermano [...] Es lo que estamos haciendo. Hace mucho que estamos empeñados en... ¡bueno! en... el rescate." 617

La cita reitera la obediencia, y con un misterioso plural (¿trinitario? "estamos"), no empleado por el personaje antes, inserta un término evangélico nítido: "rescate" (Mc, 10, 45). En esta aparición analizada, el Vidente pone de manifiesto que Dios es el que nos ama. En la última, telefónica, le pide a Rita amor para el Tano, preso y a punto de ser injustamente sentenciado. Y amor para el juez, que "Necesita más amor que nadie." 618 Al que tiene experiencia del amor de Dios se le impone convertir la vida en misión: hacer que este amor sea para todos y que todos se amen guardando analogía con ese amor.

Es por demás interesante la observación de lo teológicamente positivo que Peltzer despliega en este personaje. Palabras o situaciones que en el resto de la obra expresan rebeldía, en el tratamiento del Vidente adquieren un tono francamente diverso. Pareciera que en su campo de irradiación cesara la influencia de Lagerkvist. Me refiero, por ejemplo, a la comprensión de la obediencia en el amor, y a la imagen reiterada de un Dios que no puede vivir sin el hombre y que lo ama: "Él... Él me parece que... también. Él ama. [...] Tiene que amarnos. Si no..." 619 El Vidente titubea, pero al fin lo afirma y aun lo reclama. El ocultamiento de lo que se revela, la penumbra en que el personaje se muestra, el silencio de que está penetrada su palabra, permiten a Peltzer decir lo que desde otra luz, negaría. Sólo bajo disfraz, encubierto, su Dios es capaz de descubrir el rostro. Al modo de Unamuno, que encarna en Blasillo lo medular de su fe, Peltzer puede decir que Dios ama al hombre por boca de un loco-mendigo-santo-maestro-profeta que es figura de Cristo.

En síntesis, lo primero que la mirada de Dios manifiesta a lo largo de la obra completa de Peltzer, a igual que lo revelado por la Voz, no es unívoco. Una es la experiencia de la mirada que hace Caín y otra la de Set, la de algunas figuras sacerdotales, la del Vidente. En estos últimos se revela ese "otro Dios" de Peltzer, al que me refería en el final del tema de "La Voz". En segundo término, si fuera posible cuantificar el porcentaje de lo teológicamente positivo y lo negativo del escritor argentino, lo último ocuparía el primer lugar. En su obra sobreabunda el Dios cruel, jugador, sordo, mudo, impotente. Y hay marcada ausencia de amor y paternidad. Pero es innegable que la obra completa es búsqueda de Dios y que éste, fugazmente, se revela como amor y providencia. Por eso, digo, la epifanía que Peltzer desarrolla no es unívoca. En tercer término, la Mirada constituye, comparada a la Voz, la epifanía de un Dios menos duro y cruel. Pareciera que, en un ámbito de silencio, el Dios de Peltzer puede relacionarse con el hombre en actitud algo más paternal y amorosa. Por último, Peltzer creador sigue escribiendo. Nos hallamos ante un mundo abierto, cambiante, en gestación permanente. No es posible sacar conclusiones definitivas, sino más bien asomarnos a contemplar su proceso, asombrados de la simultaneidad con que su palabra desenmascara, catárticamente, al dios

inexistente, y devela la esperanza: "Pero queda un arraigo que se vincula al Niño,/ es el Niño, está adentro, nunca salió de adentro,/ y ha mandado un mensaje: que te aparezcas, pronto,/ para verte y dormir de nuevo en el Pesebre,/ mientras los dones caen goteando de la mesa." 620

#### 4. Conclusión.

El segundo capítulo de esta investigación se ha adentrado, pues, en la exégesis de la imagen de Dios tal como el creador la manifiesta a lo largo de su obra completa. Ha recorrido los nombres que el escritor le atribuye e intentado desentrañar el peso que la experiencia parental carga al llamarlo Padre en la simbolización de la criatura literaria. Ha pormenorizado las cualidades con que lo califica deteniéndose en las dos más reiteradas: jugador y poderoso impotente, antitéticas de providente y de todopoderoso. Por último, ha observado al Dios personaje analizando su retrato, su voz y su mirada como modos elegidos por el creador para relacionarlo con el hombre y ha desembocado en esta triple conclusión:

- a) La imagen literaria del Dios de Peltzer no es unívoca. Se compone de elementos contradictorios.
- b) La palabra estética de Peltzer referida a Dios revela, reiteradamente, lo que Dios no puede ser. En este sentido, entiendo, opera con intención catártica. Afirmar que Dios es lo que lo niega como Dios sería el intento de purificar la imagen divina del componente idolátrico con que fue recibida. Nombrarlo como lo que no es lo exorciza. Y mueve, profundamente, a compasión y temor. Este proceso de arrancar las máscaras de Dios implica, evidentemente, la existencia subyacente de un Dios positivo, creíble.
- c) El Dios en el que es posible creer asoma en algunos pocos personajes y permanece oculto en el silencio del escritor.

### Capítulo III LA CREACIÓN

“Si el amor no me crea,  
no quiero ser creado”

F. Peltzer  
La mi muerte

Vista la imagen de Dios que la obra completa de Peltzer presenta, me propongo en este último capítulo el análisis de algunos elementos literarios que conduzcan a una hermenéutica global de la misma. Es mi propósito desentrañar la imagen de Dios y la semejanza Dios-creatura no ya desde una perspectiva teológica sino desde el punto de vista del discurso de Peltzer.

#### 1. LA UNIDAD DE LA OBRA.

La lectura reiterada de las obras del autor permite comprobar el entretejido que las vincula. El amplio espectro que el hecho presenta me induce a desglosarlo por niveles, de modo que resulte evidente.

El primero, por más notorio, es la urdimbre novelesca. Peltzer logra este efecto en las cinco novelas mediante dos recursos: a) el preanuncio de un personaje que será creado en la siguiente o la supervivencia de un personaje de otra anterior; b) la repetición de situaciones semejantes.

El segundo es la presencia, en gran parte de la obra, del tema del amor creación. Este, explicitado en el ensayo de 1971, opera a modo de pilar vertebrante de la unidad, profundizando y extendiendo el entretejido a los cuentos y la poesía, y adquiriendo, en algunos libros, entidad de leitmotiv.

El tercero es la reiteración de ideas, lugares e imágenes a lo largo de la narrativa y de la poesía. No tienen envergadura de temas, como podrían ser el de Dios u otros que darían lugar a otra investigación (la muerte, el amor, la soledad). Son perfiles más sutiles, líneas de continuidad que completan su silueta si el lector las rastrea a lo largo de toda la obra y contribuyen a dimensionar la profundidad de su entramado.

El último y central, del que los anteriores son substrato y hacia el que apuntan, es la creación, a partir de múltiples personajes, de una criatura única. Peltzer logra esta unidad, en primer término, mediante la atribución del mismo nombre y de cualidades similares a personajes de obras diferentes. Y, en segundo lugar, por la constante del abandono que muchas de sus criaturas manifiestan junto a su más hondo deseo: el de ser amadas, que desemboca en la certeza de la insuficiencia del amor humano.

El entretejido que planteo no pretende agotar las posibilidades de relación de unas obras con otras, que es vastísimo, tanto en el nivel temático como en el

estilístico, del mismo modo que el análisis del tema de Dios no pretende agotar la semántica de la obra de Federico Peltzer. Apunta, sí, a mostrar su existencia y a analizarla en aquellos aspectos que revelan la unidad antropológico-teológica de su obra. Es decir, esta criatura única que vive en la obra del escritor argentino, este ser desesperado (Juan, Laura, Rosa, Mara, Mario, Caín, Manuel, Elsa, Eduardo Huerta, el Tano, el Nadador, el hombre de "El mar que tanto sabe de las piedras"), solo, enamorado de la muerte, para el que el amor es apenas breve fiesta, jugador poderoso o impotente, silencioso, cruel consigo mismo, ávido de amor e incapaz de amarse, hijo abandonado de una madre cruel y un padre débil, este ser es fiel semejanza del Dios de Peltzer. Antropología y teología se corresponden en él estrechamente. De modo tal que la unidad de esta investigación literaria se configura desde un centro teológico que ahonda en sus fuentes (Los maestros), analiza la palabra estética que la encarna (El creador) e intenta desentrañar las interrelaciones de la concepción teológica y la antropológica del autor a partir de la fisonomía del personaje único enmarcado en la unidad de la obra, el espacio, el tiempo y el lenguaje (La creación). El objetivo del presente capítulo es observar dicha unidad desde una perspectiva literaria contemplando la criatura única como imagen del Dios creado por Peltzer y la relación funcional que el entramado antropológico-teológico tiene con sus derivaciones literarias, ya que es en este territorio donde se encarna. Tales derivaciones configuran el tratamiento del tiempo y del espacio narrativos y también el del lenguaje, elementos que, más allá de los propósitos literarios evidenciados por el autor, siempre acaban consumándose en terreno metafísico.

#### 1.1. La urdimbre novelesca.

La obra completa de Federico Peltzer y las novelas en particular, se contienen unas a otras, o son contenidas, a partir de la presencia de personajes que, concebidos en una, crecen y se desarrollan en otra, o, a la inversa, por mención de personajes de novelas anteriores, o a partir de la creación de una situación semejante a otra para personajes diferentes.

##### 1.1.1. El preanuncio y la supervivencia del personaje.

Desarrollaré, en primer término, la imbricación de Tierra de nadie, Compartida y La razón del topo por presencia de personajes según los dos ítems planteados. Y en segundo término, la de estas tres con La noche y La vuelta de la esquina por la reiteración de situaciones semejantes en la vida de sus criaturas.

En Tierra de nadie aparece en germen Hans, el alemán con quien Laura se casa en Compartida. En la primera novela de Peltzer se llama Fritz, es "un alemán bebedor y generoso", dueño de un botecito en el que salen a remar Juan y Rosita 621. Sin duda en Fritz se gesta Hans, pero como ocurrirá otras veces, la historia esbozada y la definitiva no coinciden totalmente. Peltzer parece complacerse en este juego de asemejar pero no identificar. Así, Fritz se casa con una

"aventurera", que luego "[...] se enredó con un viejo rico que pasó por allí en tren de negocios." 622 Esta no es exactamente la historia de Laura, pero tampoco deja de serlo en las líneas esenciales. Cuando vuelve a nombrarlo, ya Fritz es Hans:

"[...] esperando enamorado y borracho la hora de estar a solas con la mujer que, a pesar de quererlo, era también de otro." 623

En Compartida, Hans asume a Fritz, olvida la diferencia de nombre e historia y es uno con él:

"Con quien más se daba era con un adolescente, casi un chico, empleado también, que después se mató por algo espantoso que salió en los diarios. Eso lo afectó mucho, dijeron. Tenía un bote con el cual salía a menudo los domingos, cuando iba a pescar; también se lo prestaba al chico para que paseara con la novia. Después que el otro se mató, Hans hizo una de esas cosas simbólicas que me encantaban en él: tejió una corona de flores y hundió el bote. Ya no tuvo escape: pasó los domingos, de sol a sol, en el boliche, sin otra amistad que la ginebra." 624

Cuando Laura va a visitarlo a Misiones, le muestran la tumba de Juan:

"En un lugar casi vacío vi una cruz pequeña, de madera. Ella se persignó. Leí el nombre: 'Juan...'

— ¿Quién era?

— Un chico que murió hace dos o tres años, no recuerdo bien. Su marido lo quería mucho...

— ¿Uno que se mató?" 625

Una novela es realidad para la otra, de modo que los mundos ficcionales narrativos configuran una estructura profundamente verosímil en la que se realiza la interferencia recíproca de los papeles.

En Compartida reaparece el Padre Santiago, el cura de Tierra de nadie: "A veces se agregaba un cura vasco que se llamaba Santiago y sentía mucha simpatía por Hans." 626 Y Clara, la prostituta de Tierra de nadie con la que Juan no logra iniciarse, irrumpe también en Compartida:

"— ¿Dónde has estado?

Me miró con una sonrisa torcida.

— Fui a visitar a una amiga.

— ¿A quién?

— El nombre no tiene importancia. Se llama... creo que Clara..." 627

En La razón del topo, publicado doce años después que Compartida, reaparece Laura:

"— Esta tarde, al salir de la oficina, uno de los abogados nos llevó a la costanera, a la parte donde termina, después de los carritos. Teníamos ganas de pasear y fuimos con Laura.

— ¿Quién es Laura?.

— La secretaria, una buena persona. Viuda, sin hijos, ni familia. Está enamorada del abogado: dice que se parece al marido." 628

Entre las dos Lauras ocurre lo mismo que entre Fritz y Hans. En la semejanza hay diferencias. Una vez más aparece mencionada en la novela:

"Lo quería, ¿te das cuenta? Y él la alejaba. Me explicó que, si lo seguía viendo, se iba a morir." 629

En este caso preanuncia lo que ocurrirá con Dolores, y luego, en el final, Laura (¿otra Laura?, ¿la misma Laura de siempre?) cierra la más dolorosa novela de Federico Peltzer: "El lunes se instalará en la pieza de Don Hernando una pensionista: Laura, como la compañera de Dolores. Es viuda, parece que se ha cansado de vivir sola y se conforma con dormir, bajo el mismo techo, con otra gente cualquiera." 630

Pareciera que Peltzer ha seguido devanando, en silencio, el hilo de la historia de Laura, y aquí la mostrara en otro momento. Así como hay en él un Dios de la palabra y un Dios del silencio, hay personajes gestados por la palabra que siguen viviendo y creciendo en su silencio, para asomar, fugazmente, en otra novela diferente de la que los dio a luz.

### 1.1.2. La situación semejante en personajes diferentes.

El segundo término de la interrelación, el vínculo entre las tres novelas ya tratadas con *La noche* y *La vuelta de la esquina* se produce por la reiteración de situaciones semejantes en la vida de los personajes.

Jorgelina Loubet dice en la presentación de *La vuelta de la esquina*:

"[...] en *La vuelta de la esquina* como en otras novelas de Federico Peltzer, *Compartida* y *La razón del topo*, se repite el personaje de la muchacha de pueblo, pero desarrollando su historia novelesca en Buenos Aires." Señala también: "Curiosamente, como en *La vuelta de la esquina*, uno de los focos de *La noche* lo constituye el encuentro amoroso y fortuito entre dos desconocidos y, en ambos casos, por iniciativa de la mujer." 631

Agrego que esta pauta se repite entre Eduardo Huerta y Olga (*La vuelta de la esquina*) y entre Dolores y Mario (*La razón del topo*).

Pedro M. Fuentes, en un artículo sobre el escritor argentino, apunta al mismo centro de la interrelación:

"La esporádica confesión de Graziani frente al Padre Santiago, en *Tierra de nadie* (pág. 94-95) es el drama vivido por Hans, sin palabras, en *Compartida*, como las discusiones y cavilaciones de Juan sobre el amor, la tentación y la pureza son el cuerpo mismo de Laura." 632

Cito las observaciones de la escritora argentina y las de Pedro M. Fuentes a modo de confirmación de mi punto de vista acerca de la urdimbre novelesca de Peltzer.

Un momento de *Compartida*, comienzo de IX, 2ª parte, recuerda la escena en la *Costanera* descrita en *La noche* 633. Coinciden el paseo "cerca del río" y la mención del "vaporcito de Montevideo."

En *La razón del topo* se registra, a igual que en *La noche* y "*El nadador*", el peso de un gesto aparentemente intrascendente: mirar fotos. Lo hace Mara en ese domingo que será definitorio de su vida:

"Hoy, antes de salir, me puse a revolver cajones. [...] Uno donde tengo cosas viejas. Postales, estampas, cuadernos." 634



Y en la imaginación de Mario Kremer lo hace Anita: "A lo mejor revuelve fotografías." 635 Ambas miran una foto del Colegio de Hermanas. Ambas están con una compañera. Para ambas, verse en el pasado causa el enfrentamiento con el presente. En Mara, consigo misma. En Anita, con la muerte. Y el mismo Mario Kremer, ya perdida Dolores, hilvanará, sobre el final de la novela, su monólogo, mirando el propio pasado en las nueve fotografías. El texto referido a ellas aparece entre paréntesis, pero es el sustento real de su pensamiento que, carente de Dolores, ha quedado sin vida, reducido a sí mismo, crucificado a "la actitud". Para el Nadador, las fotos son el testimonio de la "infidelidad desesperada" de su mujer, que lo pondrá ante las puertas de la muerte-infierno: "Sólo que las fotografías de aquella historia dejaban lugar a las palabras de mi historia, y éstas eran un tormento más refinado, más cruel, porque aquí la imaginación reconstruía las escenas." 636

La idea de la "alianza" para conspirar contra los grandes se registra también en ambas novelas. En La razón del topo como deseo del hijo único:

"Ningún amigo para conspirar juntos y escapar en compañía del mundo de los grandes, y hacer la gran alianza." 637

En La noche, como realidad entre hermanos:

"[...] Me buscaban solamente cuando les hacía falta.

— ...

— Para la alianza.

— ...

— Contra papá y mamá. Eso es lo bueno de tener hermanos." 638

En Compartida, La razón del topo y La vuelta de la esquina aparece el recurso teatral o cinematográfico de crear en un personaje la percepción de otro antes por el oído que por la vista. Dice Laura:

"De pronto oí que alguien, con un pronunciado acento extranjero, me hablaba. [...] levanté la cabeza y vi [...]" 639

Y en La razón del topo:

"Cuando uno está solo, es quizá la voz, advertida de lejos, lo más sensual que puede brindarse. [...] La voz de Dolores." 640

Cuando Mario Kremer dice esto, aún no la ha visto. En La vuelta de la esquina el confesor de Elsa es, al comienzo, sólo una voz. Por eso: "[...] la voz le llegaba, irreal." 641

También en estas tres novelas se presenta el caso de matrimonios sin hijos y se hace referencia a la consulta médica en las dos últimas. Laura dice:

"Tal vez con un hijo se hubiera sacudido. Ver prolongar la vida propia es algo que —se me ocurre—, debe hacer pensar en la necesidad del mundo. Pero, en la guerra, había tenido una de esas enfermedades que los soldados adquieren en la primera noche de licencia, al entrar a una ciudad. No tendríamos hijos, [...]"

642

Mario relata la consulta con mucha ironía de su parte, tras aclarar: "Anita no me perdonó mi jerga curialesca, no la falta de vástagos." 643 Y respecto de Elsa y Eduardo dice el autor:

"No llegó el hijo [...] Pero pasó el tiempo, vieron a varios especialistas. Elsa estuvo, naturalmente, atendida como nadie." 644

Un último rasgo común a las cinco novelas del escritor argentino es el propósito deliberado de justificar el título (también presente en algunos cuentos, como "El bastón y la lumbré").

Dice en Tierra de nadie:

"— ¡Pero su edad está sobre ellos, la soportan, no la eligen! Es la tierra de nadie." 645

En Compartida Laura se aplica muchas veces la palabra-título. En las pp. 191/192, por ejemplo, lo hace seis veces. Y al final de la novela sintetiza:

"Fui una mujer compartida." 646

En La noche pregunta Mara:

"— ¿Estuviste en Florencia, en la tumba de los Medicis?

— ...

— Pienso en Julián, el guerrero. 'La noche', ¿te acordás? — ...

— Eso es: la mujer que cae, con una tristeza infinita, dormida... No, dormida no; relajada. Y el brazo izquierdo escondido, detrás de una máscara antigua." 647

En La razón del topo, Mario Kremer se aplica muchas veces el término "topo" en relación a "la actitud". Las pp. finales (285 a 299) insisten, en párrafos diversos, acerca de la descripción de los hábitos del animal, hasta que dice: "[...] es mejor huir de todo y hacerse topo." 648

En La vuelta de la esquina aparece repetidamente la frase que la titula, en las pp. 124, 269, 298 y en una copla:

"Para olvidar el amor/ le pones tapa y sordina./ Se te pierde lo mejor/ a la vuelta de la esquina." 649

Las cinco novelas, pues, mediante dos recursos: la supervivencia o el preanuncio del personaje y la reiteración de una situación semejante, conforman una suerte de unidad narrativa cuya peculiaridad más relevante radica, a mi juicio, en que ésta no se sustenta exclusivamente en lo temático sino en pilares formales. Las historias, de hecho, no guardan ninguna semejanza argumental. Se constituyen en unidad a partir de una urdimbre vinculante más sutil y profunda que las relaciona sin restarles independencia y las enmarca en un presente creador, ya que cada una sobrevive y reaparece en la siguiente.

## 1.2. El ensayo: columna vertebradora de la unidad.

En este rastreo de la mutua imbricación de una novela en otra por obra de un personaje, no mencioné La noche, porque no aparecen en ella seres de las otras novelas. En cambio, está muy presente el ensayo El amor creación en la novela. Este actúa a modo de matriz de una idea que recorre la obra toda de Peltzer, no

sólo las novelas, la reúne y la vertebrata: el amor crea su objeto. El amante crea al amado, "no ve al otro ser tal cual es; lo ve como quiere que sea." 650

El rastreo de las quince obras restantes publicadas a la fecha de finalización de esta investigación (cuentos, novelas y poesías) permite verificar la presencia de estas ideas (excepto en Los oficios y Los poemas del niño), aun en obras anteriores al ensayo (éste aparece en 1971, cuando Peltzer ya había dado a luz seis libros). Recorreré, cronológicamente, las trece obras publicadas que contienen el tema a fin de demostrar lo afirmado.

En Tierra de nadie, dice el autor acerca de Juan: "Imaginaba que, inventando el amor, iba a hacerlo acudir." 651 y de la relación de Rosita y Juan:

"Rosita era el espectador admirado de su habilidad y de su hombría. En aquel deslumbramiento hallaban estímulo sus proezas. Era, en cierto modo, su obra." 652

En Compartida, la presencia de la tesis del ensayo es insistente:

"A menudo me ha sucedido que, frente a los míos, me he sentido como si los hubiera creado para mí, dándoles una substancia invisible para los otros." 653

También: "[...] somos un poco lo que nos hacen. En nuestra hechura se mezclan numerosas manos." 654 Y después: "Me irás haciendo de nuevo, día a día, tal como soy, la verdadera." 655

En Con muerte y con niños dice el relator de "Giuocco piano":

"[...] que creyeron construir ese muñeco que los amantes imaginan como nacido de sus besos en el momento del amor. Ese muñeco de humo." 656

En La sed con que te llevo confirma: "Yo confío a tus manos/ la creación del rostro nuevo/ [...]" 657

En La noche la presencia del amor creación es muy fuerte por la correspondencia temático-técnica: Mara crea, de alguna manera, al personaje masculino. Por eso no logra salir de su monólogo. La comunicación plena no se establece y el silencio del partner dialógico es la evidencia clara en el terreno técnico de esa realidad temática. Dice Mara: "[...] Dos monólogos. Siempre ha de ser así." 658 No se trata solamente de que la idea del amor creación está presente en la novela, sino de que se efectiviza su mecánica: Mara crea al hombre que necesita para verse a sí misma en totalidad, en el único espejo acabado: el diálogo, el otro, un tú que le permita reconocer al propio yo. El silencio absoluto del personaje creado obliga al lector a crearlo, a su vez, en una suerte de adivinación de sus palabras, ausentes en el texto. La idea, pues, del amor creación:

"No importa, pues, para nuestras consideraciones, que el objeto sea lo que llamamos real, o mera invención; lo que sí interesa es el acto creador que sobre él se realiza." 659

se encarna en esta novela de modo notorio. Dice Mara:

"— Hacen, es cierto, hacen mujeres. Una boca, un abrazo, un modo de decir cualquier palabra... Ya está hecho el mundo de la nueva mujer, con un fragmento. [...]"

— Nosotros también. Yo te hice, a mi manera." 660

Más adelante:

"— ¿Para ser yo? ¿Qué soy?"

— ...

— ¿Otra?

— ...

— ¿Cual?

— ...

— ¿La que me hicieron quiénes?" 661

Y sobre el final:

"— después no sabré si eras... alguien... O si te hice yo, un día, hoy, porque te necesitaba. Necesitaba que fueras... Pero más tarde... una mañana... no serás más. O serás lo que yo te hice." 662

En La mi muerte dice: "[...] porque me nombras, me haces,/ soy lo que me has mirado." 663 La creación también se proyecta a Dios: "El hombre es criatura/ que va creando a Dios a cada instante." 664 Y el deseo metafísico surge como valoración del ser, cuyo único presupuesto digno es el del amor: "Si el amor no me crea,/ no quiero ser creado." 665

En La razón del topo el tema aparece insistentemente. Unas veces mostrando su fracaso, otras aferrándose desesperadamente a su postulado (pp. 49, 109 y 130).

Como en La mi muerte, también se vincula a Dios:

"[...] clamar hasta que Dios escuche, si existe; o hasta hacerlo nacer, de puro anhelo, [...]" 666

El sustento filosófico del ensayo se introduce en la novela primero en forma de imagen: "[...] en Dolores, mi rama de Salzburgo [...]" 667 Luego, dialécticamente: Mario Kremer dialoga con dos de los soportes de la tesis de Peltzer, Ortega y Stendhal: "¡Ah español célebre! [...]" Tenías razón: pas de Stendhal [...]" 668 Más adelante, le explica a Dolores una parte de la tesis del ensayo. Ella resuelve todo lo escuchado en dos palabras, con ese gesto certeramente afilado que es maestría de Peltzer para los finales:

"— ¿Qué es la cristalización? [...]"

— Sí, vos. Te has pasado la vida desmenuzándolo todo y siempre has perdido al paso la oportunidad de ser feliz." 669

En El silencio el leitmotiv irrumpe dos veces en "La pantalla azul", a propósito del amor entre Dolores y Manuel:

"[...] porque el día no tenía más que noches y necesitaban decirse y saberse, crearse o inventarse;" 670 Y más adelante, él dice: "Dolores ha tenido el don de descubrirme y de hacerme aceptar de inmediato sus opiniones sobre mí. [...] además, parece alumbrar ciertas honduras mías cuando se refiere a ellas." 671

En Un país y otro país el tema aparece, por primera vez, con matiz nítidamente irónico:

"La mujer amada no existe, es un compuesto, una suma, un agregado. Ya lo dijeron Stendhal, y Proust, y Durrell. ¡Qué comparsa! Hay que ponerle un antifaz. ¿Por qué? Porque no tiene rostro. Nosotros se lo prestamos. ¿Me seguís?" 672

En el cuento que recrea a Dulcinea, dice:

"Reía y se admiraba a un tiempo, porque nunca se figuró inspiradora de pasión tan alta y constante, como si sólo se alimentara de su fantasía y no del objeto que la provocaba, y era ella misma." 673 Y poco después: "Porque lo que el

amante dice perfecto es perfecto, sólo que nadie más, sino él, puede advertirlo."

674 La última vez, en relación con el nombre: "Porque ella creaba su nombre para siempre, le daba vida a un ser distinto, cuando lo nombraba." 675

En Poesía secreta: "Puedo borrar lo que pareces tú,/ pero no la que sé, la que te hice." 676

En La vuelta de la esquina:

"Comprendía su exaltación, inclusive aceptaba que todo podía ser un gran engaño, pero no le importaba: esta vez quería que fuese como él la imaginaba, la estaba creando a su manera, le daba lo que había visto y adivinado en ella y también lo que deseaba ver." 677

Los oficios y Los poemas del niño son los únicos libros en los que no registro presencia alguna del tema.

En El cementerio del tiempo ("Talla sobre madera") dice:

"[...] el amor va tallando al ser querido, hasta conseguir que surja la imagen deseada, no siempre coincidente con su apariencia." 678

En El mar que tanto sabe de las piedras la creación del amado se realiza en la nouvelle que da nombre al libro, ejecutada por Marina:

"Te estoy bautizando para mí. ¿Cómo te llamás?' Su inútil nombre, signo de su disconformidad, el gesto contrariado, infantil: 'No me gusta, no sirve. Yo te bautizo de nuevo'. '¿Y cómo vas a llamarme?' 'Pedro, solamente para mí. Pedro, acordate'". [...] "Ahora estamos bautizados, tenemos nombres, somos nuevos..." 679

La creación del objeto amado se aúna a otro tema reiterado en Peltzer: dar nombre, "bautizar".

En síntesis, la reiteración del leitmotiv es elocuente por sola presencia. Recorre, casi, la totalidad de la obra publicada a la fecha operando en ella un singular entramado. Huelga aclarar que me ciño a citar lo indispensable para la demostración, ya que en muchas obras el tema reaparece con insistencia.

Lo dicho a modo de conclusión al finalizar "La urdimbre novelesca" toma forma más acabada tras mostrar que la idea del amor-creación vertebró la casi totalidad de la obra de Peltzer. La unidad engloba a las novelas, los cuentos y la poesía por obra del ensayo. Asistimos a la consolidación de una estructura estética que orquesta sus elementos con virtuosismo sinfónico.

### 1.3. Las reiteraciones en la trama.

Revisada la imbricación de unas novelas en otras y la presencia del amor creación en la mayor parte de la producción de Peltzer, mostraré, brevemente, a continuación, otra imbricación, más sutil e inestable, que relaciona sólo a algunas obras con otras, pero confirma el entretejido. Actúa como una fina malla de hilo reveladora de la permanencia de ideas, ambientes, sensaciones, que aparecen en una obra y en otra, creando en el lector la experiencia vital del lugar ya visto, la frase ya leída, la impresión ya percibida. Ceñiré este muestreo al número mínimo de citas por obra. Descarto las interrelaciones entre novelas porque ya fueron tratadas en "La urdimbre novelesca".

En Tierra de nadie, por ejemplo, se gesta un tema que reaparece en La sed con que te llevo, La mi muerte y en La noche: la muerte como amada. Dice el Padre Santiago:

"— Los médicos tienen la costumbre de personificar demasiado. Hablan de la muerte igual que los poetas: como si se tratara de una querida." 680

En La sed con que te llevo: "Como dos criaturas,/ su muerte con mi muerte/ se enamoraron/ hoy." 681

En La mi muerte: "[...] ella y yo siempre fuimos/ la misma cosa única,/ nombrada, enamorada." 682

En La noche, por dos veces, aparece la idea. Dice Mara:

"— ¡Claro! El perfecto amante... El que fuera un perfecto amante querría hasta la muerte del otro. Su muerte se enamoraría de la muerte de la persona que quiere. ¿Te parece bien?

— ...

— Lástima que la idea no es mía.

— ...

— De un amigo de casa. Escribe." 683

Este "amigo de casa" es Federico Peltzer. Por única vez en su obra, el autor se nombra a sí mismo. Más adelante, Mara vuelve al tema:

"— [...] Y, como te dije, habría que enamorarse de la muerte." 684

En Compartida, una escena del comienzo (XIX, 1ª parte), en la que Laura se despide en la estación de Jean Dupont, repite otra de "Siesta" (Con muerte y con niños) en la que Rosa hace lo propio con Arturo. Son semejantes las relaciones entre los personajes, los sentimientos de cada uno, el clima de lo narrado.

También la partida de Laura de su pueblo rumbo a la ciudad, retoma la escena de "Siesta". Laura se anima a hacer lo que Rosa dejó en intento: irse. El pueblo es el mismo, descripto con los mismos elementos:

Rosa:

"Pero el tren corre a las cuatro de la tarde, a la hora del calor; cuando la siesta aún no ha terminado." "Los chicos se han dispersado, tal vez hacia el club, porque median tres horas desde el almuerzo y pueden bañarse en la pileta." "El carrito de los helados está por ahí, [...]" 685

Laura:

"Eran las tres de la tarde y en verano." "Cuando llegó el tren, [...]" "Pensé que, en el club, otros chicos estarían jugueteando en la pileta [...]" "Un carrito de helados pasaba [...]" 686

Rosa es el germen de Laura. En ambas (también en Juan) tiene peso definitorio el tema de la carne, que avanza desde su reclamo sensual hasta adquirir verdadera dimensión metafísica. En este sentido, Laura es un personaje gestado bajo el cono de luz de la influencia de Mauriac. Ella dice: "Después, cuando leí a Mauriac, [...]" 687

El interés por el fútbol es un hilo temático que recorre la narrativa de Federico Peltzer, desde Tierra de nadie: ("el 'gol' de Pancho" 688, "Tito, con la pelota saltarina" 689) pasando por Con muerte y con niños ("mientras él jugaba a la

pelota" 690) y llegando en Un país y otro país a constituirse en tema de un cuento: "Descenso". En La vuelta de la esquina aparece con mucha insistencia (pp. 81, 109/ 110, 118, 120, 163, 168 y 259), y en El cementerio del tiempo, toda la V parte del libro está dedicada al tema. Los cuentos son "Descenso" (el mismo de Un país y otro país), "Retaguardia", "La víctima" y "El titán".

En La vuelta de la esquina aparece de pronto, en la imaginación del Tano, como un resabio del libro publicado trece años antes, una imagen:

"Imaginó un cuarto de paredes blancas, con muebles sólidos, rústicos, de lisa madera negra, una colcha azul, lo mismo que las cortinas, lámparas con pantallas azules." 691

En El silencio, en el cuento "La pantalla azul", se alude al mismo elemento, que señala el lugar y la posibilidad del amor, la zona de la cita. El Tano soñaba, esperando a Elsa, que esa zona lo albergara también a él.

En Los oficios aparece, anticipada, la imagen de un poema de Los poemas del niño (quizá ya estuviera escrito):

"¿Y quién nombró a la muerte en el jardín/ donde tanteaba tu niñez la vida?" 692

La imagen se despliega en "Niño en el jardín de la abuela y una presencia", el primer poema del libro de 1991, en el que se relata el envenenamiento por una fruta.

También en Los oficios reaparece un símbolo de El silencio, extraído del cuento "El Bastón y la lumbré":

"[...] Y sombra y artificio,/ persistes en tu empeño,/ desnudo el cuerpo, con tu fe desnuda,/ el bastón y la lumbré abandonados,/ con el silbo de Dios a tus espaldas." 693

En El cementerio del tiempo, Peltzer retoma la idea de un poema de Los oficios: "El hombre transparente". El ser es transparente, sin consistencia, hasta que el amor se la brinda. Este le otorga solidez, peso, certeza. Es

"[...] la hora de tocarse y percibir la carne sobre el hueso, la sangre entre las venas, el latido del pulso, la luz tras las pupilas que miran al desierto." 694

El Cesante (de Los oficios) reconoce:

"[...] que te fue negado el único aire respirable,/ el amor que era un peso de jazmines,/ la personal, la sola gravedad/ capaz de mantenerse en pie sobre la tierra." 695

Cecilia Labanca alude, en carta al autor, a una relación entre el muchacho de "Claustro de profesores" y Manuel:

"[...] hay una conexión entre este muchacho y el protagonista de "La pantalla azul". Los identifica un común rechazo del mal: como potencialidad humana en un caso; en sí mismo, en el otro." 696

La correlación sutil entre personajes, situaciones, ambientes, es vastísima en la obra de Peltzer. Baste, como muestreo que no pretende agotarla, este breve

registro. La cualidad sinfónica de su obra a la que me refería al concluir el tema anterior se solidifica en el rastreo de las reiteraciones que pone a luz la profundidad del entramado. Al lector de la obra completa del escritor argentino se le hace patente el ser convocado a una experiencia de notable unidad estética.

## 2. La criatura única.

Analizada la mutua imbricación de las novelas, la presencia vertebradora del leitmotiv: el amor creación, y la reiteración de ideas, situaciones y ambientes, me resta adentrarme en la problemática de la criatura única, a partir de la verificación de los nombres, las cualidades y el sentir común de los personajes tras los que subyacen el abandono y el deseo de ser amado. Es interesante advertir que en el análisis de la criatura del escritor argentino se evidencia idéntica tematización a la formulada en el análisis de su imagen de Dios: los nombres, las cualidades y la epifanía. Entiendo que la profundidad ontológica con que Peltzer plantea los temas del abandono y el deseo de ser amado, autorizan a hablar de una epifanía del ser humano en su obra.

### 2.1. Los nombres.

Algunos nombres de personajes, en especial femeninos, aparecen repetidos a lo largo de la obra de Peltzer.

El más usado, y el más significativo por su semántica, es Dolores. Así llama Peltzer a la protagonista de "La pantalla azul" (El silencio), y en el mismo libro a un personaje de "El camino del árbol". Dolores es la mujer de la que se enamora Mario Kremer (La razón del topo), la heroína de "Poder" II (El cementerio del tiempo) y un personaje de "La orquídea" (Un país y otro país).

Rosa es el nombre de la madre y la hija en Tierra de nadie, la protagonista de "Siesta" (Con muerte y con niños) y un personaje apenas mencionado en "Scheherazada".

Inés es la novia de "Jano", la destinataria de las cartas en "El muerto" (El cementerio del tiempo) y la tía de Laura en Compartida.

Aurora se llama la primera mucama de La razón del topo y la mujer de Galíndez en La vuelta de la esquina.

Eulalia es una de las tías de "Siesta" y una hermana de Larsan en El cementerio del tiempo.

Diana es una de las tres mujeres de "Desnudo con antifaz" (Un país y otro país) y otra de "El camino del árbol" (El silencio).

Pura es el nombre de una de las mujeres de "Artículo 30" y de dos de las mucamas de La razón del topo.

Elvira aparece dos veces en El mar que tanto sabe de las piedras, en "El nadador" y en "Scheherazada".

La repetición de nombres masculinos es menos frecuente. Se da en Eduardo ("La pantalla azul", es un hermano de Manuel), el personaje de "Cuando se



enfri  el golpe" (El cementerio del tiempo) y Eduardo Huerta, el cirujano (La vuelta de la esquina). Horacio es el marido de Mara, el personaje de "El hermano Horacio", otro de "La orquídea" y un ex-novio de Elvira ("Scheherazada"). Juan (Tierra de nadie), Juan L izaga ("Week End", Un pa  y otro pa ), el hermano de Marina en "El mar que tanto sabe de las piedras" y Juan Carlos Ramírez ("Scheherazada"). Gerardo (el hermano de Elsa que se suicida) y Gerardo Ahrens (La vuelta de la esquina).

Es en cambio frecuente en los personajes masculinos la omisión del nombre del protagonista. Esto contribuye a universalizar el conflicto, a mostrarlo como situación del hombre genérico, y no de uno en particular . Aparece así en "Giuoco Piano" (no se dan los nombres ni del marido ni del amante), "El Profesor de Ajedrez", "Claustro de profesores": "el muchacho" y el relator sin nombre, el sacerdote nombrado obispo, "El camino del  rbol", "La revancha" (El silencio), el pintor de La noche y el protagonista de La vuelta de la esquina, nombrado unas veces como "el Tano" y otras como "el hombre", igual que el personaje de "El mar que tanto sabe de las piedras".

También son frecuentes, en personajes masculinos especialmente, los apodos: el Tano y el Chato, el Loco y la Joya (La vuelta de la esquina) y el Mocho ("Retaguardia", El cementerio del tiempo). Algunas pocas veces los apodos aluden a mujeres: Chacha ("Artículo 30", Con muerte y con niños).

Cuando los protagonistas son niños, muchas veces se silencia el nombre. Y así resultan "un niño enfermo", "el chico", "un chico bien vestido", "el pequeño inventor" ("El barrilete y las manos" y "Un día de pies desnudos"). Es "el chico", "el nieto" ("Olor"), "el chico" ("Precio de sangre"), "chico", "pibe" ("Descenso", El cementerio del tiempo).

Otras veces, el trabajo individualiza al personaje: el publicista, el juez, el médico ("La mesa de roble"); o la diferencia: el mayor, el rubio, el bajito (los tres ladrones de "El bastón y la lumbré"); o el vínculo: la abuela (Tierra de nadie).

Repetidas veces los nombres adquieren valor de símbolo. Ocurre con el Vidente, Dolores, Pura, Clara (la prostituta) o Mara, amarga según la etimología que aparece en las páginas finales de la novela. La insistencia contrastante entre el nombre y la conducta del personaje en Pura I y en Clara es por demás elocuente.

A veces el nombre sorprende: Segismundo es el perro de Iván (La razón del topo).

Muchos de los nombres que Peltzer escoge muestran su propia raíz étnica: en Fritz, Hans (Johann Heilemann), Adolfo, Eduardo, Segismundo, Ricardo, Gonzalo, Raimundo, Ernesto, Olga, Elsa, Carlota, Elvira, Amalia, es clara la procedencia germánica.

## 2.2. Las cualidades.

En cuanto a las cualidades similares atribuidas a personajes diferentes, éstas se refieren, especialmente, al pelo y a las manos.

Sin duda, muchas otras notas de este nivel son observables en las criaturas de Federico Peltzer, pero no se reiteran en la medida de las que señalo, evidenciándose desde la primera hasta la última obra. Por otra parte, la repetición insistente muestra que no son mera o casual cualidad de la apariencia, sino apariencia en la que lo esencial de la criatura del escritor argentino se revela: el abandono y el deseo de amor (en el pelo), la inutilidad o el poderío del propio obrar (en las manos). Y esta esencialidad guarda relación estrecha con la imagen de Dios que Peltzer muestra en su obra, en especial en lo que se refiere a su paternidad y su poder-impotencia. De modo tal que vuelve a actualizarse el paralelo criatura-Creador, ya que en el capítulo anterior, al tratar los nombres de Dios, el de Padre se constituyó en el principal y el poder-impotencia divinos, en una de las cualidades más extensamente tratadas por Peltzer.

Creo oportuno señalar aquí que el plan del segundo capítulo de ninguna manera responde a la aplicación de un esquema preexistente a la imagen de Dios que Peltzer revela, sino que surge del análisis de la misma. De igual modo procedo con su criatura. No le aplico un molde intentando observarla desde él, sino que, por el contrario, de su observación extraigo la matriz en que, creo, el autor la gesta. Y, con posterioridad, advierto el paralelo Creador-criatura. A esto me refería en el comienzo de este capítulo (III, 1. "La unidad de la obra").

### 2.2.1. El pelo.

Peltzer ha creado en narrativa y en poesía, múltiples seres cuyo pelo otro personaje desea tocar. Por suave, castaño, despeinado. Pero sobre todo, porque en él la criatura revela su desamparo.

En Tierra de nadie el dato se muestra en germen: "[...] mientras sus dedos jugueteaban con el pelo que el agua había enredado." 697 y "[...] compadeciendo [...] el desorden del pelo movido íntimamente por el aire de la tarde." 698

En Compartida la imagen ya ha tomado cuerpo y significado:

"Me hubiera gustado hundir las manos en su pelo rubio y protegerlo, no sabía de qué." 699 En seguida: "[...] sentí, de nuevo, la tentación de acariciarle el cabello." 700

En La sed con que te llevo: "No eres voz, no eres pelo acariciado." 701

En La noche dice Mara:

"— Que tiene lindo pelo.

— ...

— Ya sé... Es rebelde, es suave." 702 Y más adelante:

"— Tocalo.

— ...

— Aunque me despeines. Si te gusta, tocalo." 703

En La razón del topo recuerda Mario: "Anita tenía un aire desvalido, el pelo castaño, suave [...]" 704 A igual que en la primera cita de Compartida, por el pelo se manifiesta la necesidad de protección y éste la reclama provocando el deseo de ser acariciado:

"El pelo revuelto me atraía las manos [...]" 705 (se refiere a Iván), "[...] las manos se me iban hacia el pelo sin rostro, [...]" 706 "Ha de ser bueno pasarle estas mías por el cuello, subirlas, abrir los dedos, hundírselos en el pelo." 707 (en ambos casos alude a Dolores), "¡Qué bueno es tocar tu pelo!" 708 (le dice Pura a Mario). Anita, en cambio, es el único personaje de Peltzer que rechaza este contacto:

"— ¿Qué te pasa?

— Te he dicho que no me gusta...

— ¿Qué no te gusta?

— Que me toques el pelo. Me erizo." 709

Toda la imposibilidad de encuentro entre ambos se simboliza en esta frase de ella.

En El silencio ("La pantalla azul") recuerda Manuel: "[...] tiene el pelo castaño, suave;" 710 En "El camino del árbol": "[...] y el pelo en desorden, aunque no sea necesario tocarlo para saberle la suavidad?" 711

En "El bastón y la lumbré":

"En realidad estuvo a punto de despeinarlo, pero se contuvo. Despeinar al P. Yáñez era su obsesión desde varias noches atrás." 712

En "Accidente de tránsito" confiesa Malena: "[...] y tenía deseos de acariciarle el pelo." 713

En Poesía secreta Peltzer dice: "Amor, guía tu mano,/ despéiname este pelo que está suelto, [...]" 714

Y en La vuelta de la esquina:

"Ahora miraba el mechón de pelo rubio, cuidadosamente desordenado a la izquierda de la cara. Sería bueno apartárselo, besarle la parte que cubría." 715

Más adelante: "[...] mientras la mano de ella le desordenaba el pelo." 716 Y: "[...] la mano de ella deslizada sobre el pelo, pero de otra manera, una compensación imposible." 717

### 2.2.2. Las manos.

Las manos son, en las criaturas de Peltzer, las hacedoras. Sus personajes no construyen con la inteligencia, con la voluntad, con el deseo o con la esperanza. Toda facultad se encarna en las manos, que resultan potentes o impotentes. Por eso, la impotencia del Dios de Peltzer muchas veces se manifestó en un Cristo sin manos o con las manos clavadas a una cruz que no le permitía hacer. Lo antropológico se entreteje a lo teológico.

Quizá, lo más revelador acerca de las manos sea lo que dice Mara: "— ... las mujeres tenemos manos... alfareras." 718

A lo largo de la producción de Federico Peltzer es muchísimo lo que se dice de las manos de los personajes. Tomaré de las obras en que se las menciona sólo las citas más relevantes ya que en algunas las manos aparecen casi página a página (por ejemplo en La razón del topo, El silencio, Poesía secreta y La vuelta de la esquina). Procederé cronológicamente, como en los casos anteriores.

En Tierra de nadie, la mano de Juan es poder:

"Tropezaba, empujada por la mano que se cerraba sobre el brazo redondo, impotente ante esa presión que llevaba a la primitiva lujuria de la selva." 719  
En Compartida, Laura revela el poder y la impotencia de las manos:  
"Pero somos un poco lo que nos hacen. En nuestra hechura se mezclan numerosas manos." 720 "Tal vez un hijo sea eso: una mano que retoma algo nuestro, que no deja caer y lo lleva a través del tiempo, junto a otras manos, sobre otras carnes." 721 y "[...] somos la huella viva de una mano que nos puso aquí, [...]" 722

En Con muerte y con niños dice el barrilete ("El barrilete y las manos"):  
"El viento adoptó ese aire que ponen los que no tienen la culpa de su fuerza, y yo quedé merced de la mano." 723

En "Giuoco Piano": "¡Tenemos tanto poder en nuestras manos!" 724  
Y en "Precio de sangre": "La mano debía ser firme, levantar la tapa del vidrio, palpar el cuerpo y recoger la sangre." 725

En La sed con que te llevo (retomo una cita iniciada en "El pelo"):  
"No eres voz, no eres pelo acariciado,/ ni brazos en mi frío,/ ni mano que amortigüe/ esta soledad de ser un hombre." 726

En La noche dice Mara:

"— Tengo miedo de las manos... De ahí viene todo." 727

Y luego: "— No, no estaban así. Las manos siempre buscan algo. Las he sentido hablar." 728

Las menciones de las manos sobreabundan en esta novela:

"Y tal vez una mano, cerca ¡Pero, no! las manos perturban todo." 729 "— ... en las manos hay... no sé qué. Es una piel distinta. Saben más cosas. Son pura obediencia, pura humildad." 730

Hay más citas en pp. 75 y 82.

En La mi muerte dice la voz poética de Peltzer:

"Mis manos nada pueden,/ porque no te despiertan." 731 Y "El amor, esa mano/ que borra para hundir mejor la huella." 732

En La razón del topo, Mario Kremer alude simultáneamente al poder y la impotencia de las manos:

"Quizá mi sentimiento de culpa y mi fidelidad nazcan sólo porque ahora puede crearla como yo la quise y no fue, como no la supe hacer cuando estaba en mi mano lograr que fuera." 733

Puntualizo las páginas en que registro la aparición de las manos en esta novela: 79, 85, 87, 99, 120, 157, 167, 174, 175, 176, 177, 189, 223, 225, 240, 252, 261, 263, 265, 279, 283, 292, 293 y 299. Y sólo señalo las menciones semánticamente ricas.

El objetivo del listado es mostrar la poderosa presencia de este rasgo en la obra de Peltzer. Mario Kremer establece, innumerables veces, la relación mano-abandono (tema desarrollado más adelante): "Me abandonó una mano." 734

En El silencio dice Set:

"Mis manos tienen ese poder; mis manos, y el calor que les dé Mariel, [...]" 735  
Y Malena recuerda su propia frase:

"'¡Tus manos!', exclamaba, como estimulándolo para proporcionarme aquellos éxtasis a medias que apenas vislumbraba y confundía con la plenitud." 736

Y el juez de "La mesa de roble":

"Ninguna mano, sola, puede hacer nada." 737

En Poesía secreta la sobreabundante presencia de las manos se refiere, en cada caso de los que citaré, a contactos poderosos o impotentes, con realidades diversas. Al tiempo y la muerte, en "Manos cerradas":

"Tengo mis manos/ cerradas en tu tiempo./ Y de tanto abarcarlo/ mis manos envejecen/ pidiéndole un contorno/ ¿llegará el día/ de morir por las manos,/ como un río sin cauce?" 738

En "Amalgama" la unidad en el amor se construye y verifica su finitud por las manos: "Con tus manos me abarco./ [...] y cuatro manos vienen/ a confirmar la pérdida infinita." 739 La mano, conducida por el amor, se atreve hasta contra el silencio:

"Amor, guía mi mano,/ ciérrala con suavidad/ y haz un puño con ella./ Enséñale a golpear hasta que caiga/ la contenida puerta del silencio." 740

Y la mano es todopoderosa: "Dos dedos bastan./ A veces sobra en su amplitud la mano." 741 La mano es creadora, develadora de la esencialidad y de lo efímero:

"También con estas manos/ gastadas hasta el hueso,/ escribir en tu piel otra palabra,/ sellarla y descifrarla,/ aunque después se borre,/ apenas balbuceo/ que tan sólo en amor se perpetúa." 742

Y toda espera cristaliza en las manos:

"¿No ocurrirá el milagro,/ la alquimia de las voces,/ la triste opacidad/ de futuros espectros,/ cobrando luz y forma/ con el tenaz aliento de las manos?" 743

En La vuelta de la esquina las manos aparecen mencionadas unas cien veces. Registro las páginas en las que lo verifico: 21 (3 veces), 23, 30 (2 veces), 35, 38 (4 veces), 41, 44, 49, 51, 52, 56, 61 (3 veces), 68, 71, 74, 76, 77, 84, 88, 89, 94 (2 veces), 95, 98, 100 (2 veces), 102 (2 veces), 103, 108, 111 (2 veces), 114, 126 (2 veces), 129 (2 veces), 132, 141, 145 (2 veces), 146, 149 (5 veces), 150, 151, 152, 153 (5 veces), 158, 160, 174, 181, 207, 227, 231, 234 (2 veces), 243, 248, 249 (7 veces), 251, 270, 275, 276 (2 veces), 279, 280, 281, 285, 289, 293 (4 veces), 294 (3 veces) y 295.

Destaco la multiplicidad de menciones en la página 249.

Rita se pregunta: "¿Qué pueden mis manos?" El hombre le había dicho que tenían poder." 744

Eduardo Huerta piensa: "Manos para salvar y para destruir" 745 En la segunda aparición de Las Voces (misterioso personaje colectivo de la novela, sólo voz, reminiscencia del teatro griego) una dice:

"Nada puedo, por lo cual sufro ante semejante evidencia. Soy solamente una voz, no una mano poderosa." 746

A propósito del Vidente dice el autor:

"El Vidente le puso una mano sobre el hombro. La sintió huesuda, extrañamente firme y cálida. Una mano distinta, inolvidable, aunque pasara el tiempo. Además de la voz, hablaba la mano, tal vez mejor que las palabras." 747

La insistente repetición de algunos nombres de los personajes y de su caracterización a través del pelo y las manos son pautas exteriores que sugieren

la configuración de una criatura única a través de la pluralidad de los personajes gestados.

### 2.3. La epifanía.

El lector ha verificado la unidad de la obra a partir de la comprobación de la urdimbre novelesca, del papel del ensayo en tal unidad y de las reiteraciones en la trama. La repetición de nombres y cualidades en los personajes permite internarse en la constatación de la existencia de otro triple común denominador que los caracteriza y aúna: el abandono, el deseo de ser amados y la imposibilidad del amor humano para salvarlos. Tal trilogía constituye la más esencial revelación de la criatura de Peltzer.

#### 2.3.1. El abandono como "descenso".

Adentrarse en el hondón de la criatura única del escritor permite develar un centro, profundamente íntimo, esencial, en el que este ser multifacético, femenino o masculino, adolescente o maduro, muestra, en llaga, su modo peculiar de vivir la condición humana: el abandono.

Cuando todas las máscaras han caído, el personaje, desnudo, revela esta experiencia psicológico-religiosa: se siente abandonado. Y desde esa orfandad (humana y divina) susurra o grita su más visceral anhelo: el de ser amado. La doble vertiente del tema (el desamparo y el deseo de ser amado) muestra su irrefutable relación con otros dos de este trabajo: las imágenes parentales (analizadas en "Dios Padre" (II, 1.1.2.), "Un Dios jugador" (2.2.2.) y "Dios, Poderoso Impotente" (2.2.3.) Es decir, la orfandad primordial en que las figuras madre-padre sumen a la criatura y desde aquí, la constitución de una imagen de Dios que en lugar de contenerla amorosamente, de darle arraigo y sentido, juega con ella o le patentiza su impotencia, configuran este desamparo y sacan a luz el deseo de la criatura de ser amada, o sea, de ser salvada. Insisto en el paralelo entre los capítulos II y III, o, dicho en otras palabras, entre teología y antropología en Federico Peltzer.

Rastrearé el tema en toda la narrativa del autor y en sus libros de poemas.

En Tierra de nadie se evidencia en la historia de Juan. Su orfandad y su pobreza, que lo descalifican ante doña Rosa, son la base sobre la que se asienta su tragedia. Juan es cabalmente un desamparado. "Estaba desamparado." 748 Y el amor de los dos adolescentes lo está: "[...] la quería en el fracaso, en el desamparo." 749 También el cura:

"Nunca había sentido eso: ni siquiera cuando la calumnia se le hundi6 en las carnes para mostrarle todo el desamparo que puede caer sobre un hombre; aunque tenga a Dios..." 750

Y Juan abandona a quien más ama: "Rosita era una pobre chica, asaltada, vejada y abandonada por 6l." 751 Porque, en definitiva: "¿Dios? No podía pensar en 6l sin rencor. Los hab6a abandonado [...]" 752 En esta novela la experiencia que analizo es nombrada tan s6lo con una palabra: abandono. El creador no maneja

todavía la trilogía terminológica con que, a partir de Compartida, la irá diciendo: abandono, desamparo, desvalimiento.

En Con muerte y con niños, si bien las palabras definitorias del tema no aparecen, hay personajes que nítidamente padecen desamparo. Por ejemplo, el primer chico de "El barrilete y las manos", el de "Un día de pies desnudos" y el de "Precio de sangre". La percepción del desvalimiento óptico de la criatura comienza a delinearse. Las palabras, que aún no han tocado el carozo de la experiencia, son "dependencia", "debilidad", "refugio":

"[...] aunque fuera para pedirme dinero, esa dependencia tan humana de la mujer, su debilidad." 753 "— Me resigné temprano. Soy débil, como mi madre." 754 "[...] buscamos refugio en otro ser..." 755

En Compartida, la obra en que madura el tema, Laura lo manifiesta en múltiples ocasiones, hablando de sí misma o de Hans. En su vertiente familiar, la experiencia le es causada por la madre: "Pero ella —decían— nos había abandonado para vivir con otro hombre." 756 Los abandonados son Laura y su padre. La tía Inés intenta paliar la ausencia materna con: "[...] la solicitud que tenía para nuestro abandono." 757 pero la herida inicial de la privación materna marca a Laura irremediabilmente:

"Soy una mujer madura y me estremezco todavía al recordar ciertos hechos de mi vida. Suelo imaginarme pequeña y desamparada. ¡Todos somos desamparados!" 758

La protagonista universaliza su experiencia. Comienza por verificarla en Hans: "Me hubiera gustado hundir las manos en su pelo rubio y protegerlo, no sabía de qué." 759

Y: "— [...] lo amé, débil, buscador de mí como de un refugio, aferrado a mi vida con todo su desamparo de hombre extraño, venido desde un mundo implacable con sus criaturas." 760

Y la traslada, sin dudar, a un "todos" que es la criatura humana. Transcribo un diálogo entre Laura y Hans:

"— [...] Tal vez porque encuentro que estamos desamparados.

— ¿Más que otros?

— No... — contesté — No más que todos los desamparados." 761

La palabra aparece una y otra vez a lo largo de la novela, referida a ella, a él, a la condición humana. A veces, trocada por sinónimos teológicamente significativos: "Me sentía desheredada y sola." 762 Sin duda la orfandad, en su significación más profunda, es la experiencia de Laura. Cuando la muerte ronda a Hans, el desamparo adquiere mayor consistencia metafísica:

"Ahora estaba blando, arenoso para mis manos. Sí: era más mío en su abandono, mío como nunca... Y yo sentía piedad." 763

Las citas se reiteran, referidas a Hans (pp. 106, 184 y 224), a Adolfo (p. 194), a la madre, la abandonadora (p. 204), a la casa del pueblo (p. 217), a ella misma (p. 235).

En La noche, Mara repite textualmente la frase de Laura:

"— Todos estamos desamparados." 764 Y más adelante: "— No; no era desgraciada. Pero eso no quita que estuviera sin amparo." 765 La experiencia, más pormenorizada en Laura, reincide en Mara y se extiende a Horacio:

"¡Toman un aire tan desamparado cuando son culpables!" 766 (se refiere a la infidelidad de él y la generaliza en un "todos"); al pintor: "— Porque lo siento desamparado." 767 A un hombre que ve: "llegar a semejante grado de abandono, de miseria..." 768 A ellos dos:

"— Estar juntos... abandonarse.

— ...

— A esto. A estar juntos." 769

A la mujer que vivió una historia de amor con el pintor:

"— así, de golpe, que ella, o cualquier otra, estaba desamparada, sola, con una espada sobre la cabeza?" 770

Mario Kremer, el protagonista de *La razón del topo*, es, de todos los personajes de Peltzer, el "abandónico" por antonomasia. Le dice Delmira, la cuñada, refiriéndose a él y a su mujer: "Eso se llama neurosis de abandono. Lo leí en un libro." y él contesta:

"— Somos abandonicos..." 771 Rastrear abandono y desamparo en esta novela, en toda su extensión, es imposible dentro de los límites del tema en la presente investigación. Los términos aparecen casi página tras página, y hasta varias veces en la misma (por ejemplo: p. 283). Son usados en todas sus variantes gramaticales: como sustantivos, como adjetivos y como verbos, en sentido afirmativo o negativo, son referidos a casi todos los personajes, al amor, la vida y la muerte, y aún a las cosas. Intentaré un breve muestreo, ordenando según el sujeto.

Dice Mario respecto de Anita:

"sin mi vigilante amparo" 772 "Anita tenía una aire desvalido" 773 "me pedía lectura, como quien pide amor, o amparo" 774 "Resultaba imposible empujarla a ninguna empresa, porque las abandonaba sin autorizarse a desearlas" 775

"Anita estaba sola, [...]; y no abandonó a nadie." 776 "Todo se borró: abandonó su mundo, la vida posible" 777 "No le creo su abandono" 778

Y pormenoriza Mario acerca de su relación con Anita:

"Y siempre sentí que no nos abandonábamos" 779 "— A lo mejor te quiso. Pero vos la abandonaste." 780 "recuperó su entereza, ese innato valor de las mujeres para amparar al hombre indefenso." 781

Y a propósito del abandono en que lo sume su muerte:

"porque también al hueco de los seres que abandonan debemos acostumbrarnos." 782

Y de la relación de Anita con su amante:

"Y él, sorprendido, abandonado, [...]" 783 y ella: "Sin esperanza y sin remordimientos, se abandona [...]" 784

Y de Dolores:

"Seguro que sabe abandonarse" 785 "y era como si toda ella se hubiera empequeñecido hasta hacerse una criatura abandonada y a mi disposición" 786

"Está sentada, pulcra y con abandono a un tiempo; dueña de sí. Pero la pienso inerte, abandonada [...]. Mucho más abandonada que cualquier hombre en su caso, [...]" 787 "brindándoseme con ese abandono aplicado que las mujeres usan para querer a quien no las busca." 788 "La sentí, abandonada, la reconocí. [...] Se abrazaba con el abandono de las mujeres despreocupadas del efecto que



producen." 789 "Me besa, me recorre. No me puedo abandonar." 790 "Por primera vez sentí su lengua en mi boca, no con cálculo, con abandono, como si necesitara probar mi sabor." 791 "Ya no había abandono" 792 "La tomo y la atraigo hasta mi hombro. Su abandono es total." 793 "Cuando su abandono llegaba hasta mí con toda la simplicidad de un don gratuito. Dolores ardiente y abandonada, [...]" 794 "Me abandonó una mano" 795 "el pelo con ese desamparo que mueve a hundir los dedos, a desordenárselo." 796 "El rostro de Dolores, su cuerpo, su primer abandono" 797

La naturaleza del abandono de Dolores pone de manifiesto el doble valor semántico del término. Referido a ella, significa entrega en la mayoría de los casos. Referido a los demás, casi siempre es sinónimo de desamparo.

Otros personajes secundarios aparecen, también, como sujetos del abandono: doña Carlota, la dueña de la pensión: "El desamparo absoluto." 798 La cuñada de Mario Kremer: "Delmira me miraba con aire de súplica y desamparo." 799 También el amor: "provocaría el desgano, el abandono; lo que después vino." 800 Y la vida anterior: "profano tierras ajenas abandonadas para siempre, pisoteo la actitud." 801 Y las cosas: "Los restos que en una mudanza se abandonan para el nuevo dueño, para la basura." 802

Mario, el "abandónico", se adjudica el término, en todas sus variantes gramaticales, múltiples veces. Así como Dolores es la protagonista de la capacidad de abandonarse al amor, Mario lo es de la incapacidad de hacerlo, de la lucha por intentarlo, condenada de antemano al fracaso:

"No quiero abandonarme y me abandono." 803 "Debo de haber tenido un aire de extremo desamparo porque," 804 "Quien abandona, se queda solo." 805 "la expresión desvalida," 806 "Se ríe de mi cara. Me adivina el desamparo." 807 "Me siento culpable de ese abandono que no comparto. Porque no sé abandonarme, [...], pero no puedo abandonarme." 808 "tendrás que casarte como sea, abandonar tu actitud..." 809 "necesitaba su amparo" 810 "Mario Kremer, por ejemplo, fue un neurótico, un sediento de amor, un abandonado desde la infancia." 811 "Abandonémonos. Pasado algo surgirá. Abandónate, Mario, en los amorosos brazos del vacío, ya que no supiste abandonarte a tantos brazos llenos." 812

En El silencio son muchos los personajes que registran la experiencia. En "El camino del árbol", la mujer que motiva el via crucis del protagonista:

"[...] obligado a volverse, a mirarla y a quedarse prendido de su desamparo, porque era lo que irradiaba ella;" 813

Aunque él es el verdadero abandonado, el incomprendido, burlado y engañado. El que en Noche Buena vive el Viernes Santo.

En "Accidente de tránsito", Leo

"[...] tenía una borrachera silenciosa, lánguida, como si el whisky le sacara afuera un viejo y largo desamparo." 814

Y Ricardo ve

"[...] en su andar el abandono lánguido y esa especie de desvalimiento que pareciera ser la principal característica de Myriam." 815

En "La mesa de roble", el juez habla, como Laura, de "todos": "A partir de entonces empecé a descubrirles otra cara. No la de la astucia y el crimen. Una cara de infinito... no sé. Tal vez la palabra exacta sea 'desamparo'." 816

En Un país y otro país el protagonista de "La música del sol" vive la muerte de Ingrid, su mujer como abandono irreparable. En el cuento I de "Las brasas del libro", la vivencia llega al corazón de Sancho: "Al cabo de mucho meditar, Sancho sintió su desamparo." Y pocas líneas después: "Sintió, de golpe, su desvalimiento." 817 En "La orquídea", dice de Marta su amante, Mariano Bermúdez: "Recostada en el sillón, exhibía su aire de abandono, [...]" 818 Otros personajes, como el profesor de literatura comparada del primer cuento, el suicida de "Ronda para un infinito", el protagonista de "Jano" y el de "Horas extra", más allá de que las palabras que especifican y delimitan la experiencia no aparezcan referidas a ellos, las viven, en profundidad.

En La vuelta de la esquina el autor verifica el abandono en Elsa:

"[...] complicándolo con ese desamparo que empezaba a irradiar de ella y a empujarlo a él." 819

Y lo ratifica en ella: pp. 153 y 210, en Huerta: pp. 171 y 178. Y en "un hombre cualquiera", un pasajero anónimo del colectivo: "Parecía desamparado así, con su cansancio en exhibición, casi impúdico." 820 Pero sin duda el gran desamparado, el abandonado, el desvalido, es el protagonista. El reo inocente, extranjero y casi sin familia, el hijo de la guerra y la injusticia, el que hace, en el desenlace, la experiencia del abandono total:

"El hijo del hombre tenía que sufrir también, como todos los hombres, como él." 821

En la analogía cristológica se muestra la hondura de su desamparo. Esta aparece repetidas veces en la obra:

"Empezaba a pegársele ese aire de algunos presos que parecen llevar una cruz sobre los hombros." 822

Y más adelante piensa, tras haber mirado el vitral de la Última Cena: "Empezó a entrever cierto sentido en la ubicación del vitral, [...]" 823

La palabra abandono como sustantivo, adjetivo y verbo se repite referida a personajes diferentes. A Elsa la abandona el abuelo que se suicida (p. 61), y ella acumula abandonos (p. 176) o abandona su mano (p. 219), o se identifica con un personaje de novela (p. 231). Rita no puede y no quiere abandonarse (p. 225), el Tano se abandona a ella (p. 224) y también lo hace el sobrino enfermo (p. 132). Olga a Eduardo (pp. 171 y 179). Muchos otros personajes y aun las cosas (p. 191) son sujetos activos o pasivos de tal experiencia. Acerca del Tano, protagonista del mayor abandono, dice una de las Voces: "Con él estoy en vigilia y no me permito abandonarlo: [...]" 824 y sobre el final: "¿Por qué el ángel del hombre lo había abandonado en una esquina?" 825

En El cementerio del tiempo, aparecen en profundo desvalimiento, el Señor Rius ("Regreso"), Crisótemis ("Las furias no se han ido"):

"Estaba con mis tías viejas [...], mi abuela. Con ellas gocé la sola calidez y la mejor ternura que me han sido dadas." 826

También el astronauta inmolado por la ciencia-poder, Chernikoff ("A cada uno su turno"), el protagonista de "La isla y la torre" y el de "El hombre transparente".

La poesía de Peltzer confirma el tema. Dice en *La mi muerte*:

"Mas, si la voz olvida,/ Lázaro se confirma en el sepulcro/ y se muere despacio de su muerte,/ que es sólo el abandono/ a la gran soledad que no reclama." 827  
Y en *Los oficios*: "Soy el esbozo de una vida enorme,/ el proyecto de un hombre abandonado." 828

Son, pues, abandonados, Juan, huérfano y pobre; Laura, que no puede cerrar la herida del desamparo materno; Mara, que lo descubre en su peregrinación al santuario del propio yo, una tarde de domingo; Mario Kremer, el que todo lo abandona para poder ser de todo, especialmente del amor, abandonado, y el Tano, protagonista del desamparo óntico, el más solo, la víctima más desnuda, la simbolización más acabada de la condición humana expresada por Federico Peltzer.

Es interesante consignar la frecuencia inusitada con que la palabra "abandonado" aparece en Lagerkvist, particularmente en *La Sibila*. El escritor sueco testimonia con desgarradora angustia el abandono como un descenso de sus personajes al infierno interior. En ellos, el amor materno, paterno o el de enamoramiento es impotente para detener esta caída que se configura como un viaje sin retorno. Es la experiencia de Barrabás, la del Verdugo, la de los hombres en "La eterna sonrisa", del niño de "Papá y yo", de la Sibila, del Judío Errante, de Tobías, Ahasverus y Giovanni. Sus temas son oriundos de este viaje: el mal, el silencio, la crueldad y la maldición de Dios, Cristo, víctima del Padre y los elegidos. Lagerkvist es una de las voces que más desesperadas se alzan en el ámbito de la literatura contemporánea, testimoniando este viaje. Se cuenta entre los que sin sustento metafísico-teológico que les marque la vía del retorno, descienden pero no pueden creer en la resurrección. Las palabras de W. Maas se ajustan al escritor sueco:

"[...] allí donde la experiencia humana se condensa en su forma más aguda, allí donde se expresa ejemplarmente, a saber, en la poesía y en la literatura, el infierno es la descripción del lugar del hombre moderno, el lugar existencial negativo puro y simple. La palabra infierno expresa, pues, precisamente el lugar en que él se encuentra." 829

La cristología de signo inverso que planteé al desarrollar el tema del mal en Lagerkvist (I, 3.3.1.) es también oriunda de este viaje. Dice Maas:

"En los siglos XI-XII Rupert von Deutz habla de Cristo como el 'maledictus a Deo', y ciertamente pro nobis, en nuestro lugar." 830

El lenguaje del escritor sueco se adueña de esta terminología pero no de su espíritu. No le es posible, desde su propia noche interior, abrirse al misterio de la representación vicaria de Cristo, del "pro nobis".

Pero la más profunda desesperación del viaje no radica tanto en su destino sino en la ausencia de retorno. Dice Balthasar:

"Dios 'no dejó (o abandonó) a Jesús en el Hades', donde estaba. El acento recae en que Jesús volvió (Ek nekron aparece unas cincuenta veces en el Nuevo Testamento)." 831

En síntesis, Federico Peltzer toca la entraña de su criatura única y desemboza allí la experiencia última de la condición humana: el abandono. La naturaleza del desamparo que sus personajes revelan es mucho más que psicológica. Se gesta como experiencia del abandono parental, que oscila desde la orfandad hasta la carencia de ternura, pero lo trasciende, involucrándose en una clara dimensión metafísico-teológica. Constituye un descenso a la profundidad de la propia historia guardada en la memoria y origina la entrada en una zona de soledad, en un "Sancto Sanctorum" del propio mundo íntimo: el reino del abandono. Esta profundidad de la criatura única de Peltzer otorga, a mi criterio, universalidad a la obra del escritor argentino. Porque en ella se palpa, al desnudo, la condición humana. Se trasciende el tiempo y el espacio, y el último dolor de ser hombre se expresa estéticamente. La mismidad de la criatura hace epifanía en su abandono. El centro desnudo del ser vuelve patente, como todo contacto metafísico realista, una teología subyacente. En el misterio de Dios la criatura puede asomarse a su propio misterio, incomprensible y aun absurdo fuera de Él. Estas criaturas de Peltzer no tienen a quien referir su abandono y lo cargan sin hallarle sentido. Sin embargo, a diferencia de las de Lagerkvist, gritan desde él su deseo de ser amadas. Verificarse carenciadas de los dos amores primigenios y no darse por vencidas, seguir reclamando amor es, si no una resurrección, una afirmación vital, sin duda.

### 2.3.2. El deseo de ser amado.

Desde el infierno de soledad al que descienden Juan, Laura, Mara, Mario, el Tano, el Nadador, surge como grito el deseo de ser amados. Cada uno lo dice con su lenguaje o lo padece en el silencio de quien no puede decirse a sí mismo su dolor más hondo.

"El hombre se siente abandonado por Dios y experimenta a Dios como ausencia porque el Dios verdadero, tal como se reveló en Jesús, es un Dios escondido, humilde, que acompaña al hombre en su 'descenso ascensional', pero no le libra de la prueba. La tentación objetiva es la de no vivir como imagen de Dios, [...] es incluso pretender amar sin creerse previamente amado por otro que es puro amor." 832

Rastrearé el tema en toda la obra de Peltzer, exceptuando el ensayo El amor creación en la novela, que no lo contiene.

En Tierra de nadie no hay cita puntual del mismo, pero es indudable que Juan se suicida al no ser amado-aceptado por doña Rosa. Si el amor le era imposible, la vida misma se volvía imposible. Nada importaba para Juan más que ese amor:

"Como un relámpago asomó el orgullo del hombre querido por una mujer hermosa: ninguna posesión de la tierra hace sentir tan rico." 833

A la imposibilidad de vivir sin el amor de Rosita, él suma su pecado: la violación de la que ama. Mata el amor que la madre-verdugo no les permite vivir, y se mata.

En Compartida, Peltzer muestra que toda la vida de Laura es búsqueda y reclamo de ser amada. La herida que produce el abandono de la madre resulta irreparable. Y la evasión del padre, sumido en el alcohol, es otro abandono, del que también la hará víctima Hans. Laura se entregará a cualquiera intentando ser amada. Buscará con el cuerpo, confiándole una redención que no puede darle y que la abismará en la culpa. El pecado sexual se convierte en estas dos novelas iniciales en el lenguaje del grito. Juan y Laura padecen bíblicamente la carne. Pero el hambre de esta carne doliente es símbolo de una carencia que ella no satisfará ni podrá enmascarar. No es el placer el que cura. Sólo cura el amor. Por eso, en el desenlace, Laura pedirá: "Dios mío: dame otra vida para amar..."

834 En el final de la historia, cuando llega a ver el fondo de su corazón, dice: "Ahora advierto que sólo he querido amar en mi vida y que he elegido caminos en espiral." Y pocas líneas después: "Siento que estas noches de trabajo a solas, sin vanidad, sin propósito ulterior, no serán inútiles. Alguna vez podré releerlas y me diré que todo camino oscuro lleva a un sitio luminoso. Tengo sed de amor." 835

El diario que escribe la lleva, también en espiral, al fondo de su propio infierno. Desciende, dantescamemente, a su oscuridad. Su deseo de ser amada es el "sitio luminoso" que desde allí atisba. Dice de ella María Esther de Miguel:

"Bajo su aparente rebelión, una pasividad casi fatalista la ha ido entregando a los acontecimientos; sin fuerzas para oponerse se ha ido dejando llevar de una situación a otra, de descenso en descenso hasta su soledad final, aquélla a la que nunca se llega bruscamente, sino después de sucesivas y parciales derrotas." 836 En La noche, Mara descubre, en su diálogo-monólogo con un otro-espejo su raíz desvalida:

"— Antes, no. Hoy lo sentí. ¡Es terrible!...

— ...

— No sentirse querida.

— ...

— Peor que insegura: segura." 837

La presencia del otro-objeto le permite constituirse en sujeto y mirarse.

Entonces emerge al conocimiento su deseo:

"— ... a veces siento que me falta una... presencia; una presencia necesaria. Un vacío...

— ...

— Alguien que quisiera, que me quisiera, al lado." 838

También en el hombre verifica Mara la carencia de amor:

"— Cuando sospecha que voy a hablar de usted, los ojos le brillan. No lo han de haber querido de chico." 839

La novela es el viaje exterior e interior de Mara en búsqueda de sí, desde las fotos en que miró su infancia hasta el ómnibus al que sube sola y de noche para regresar. La búsqueda le revela las dos realidades que las citas anteriores puntualizan: la experiencia "terrible" de "no sentirse querida" y la necesidad de ese "alguien" que la ame.

En La razón del topo, Mario patentiza, a lo largo de su diario, innumerables veces, su experiencia de no haber sido querido. Cito una:

"[...] nunca he creído, con seriedad, con verdadera convicción, que se me pudiera querer." 840

Sin embargo: "Viví con la sospecha de que Mario, el hombre no querido, no se moriría sin serlo; [...]" 841 Dolores es la confirmación de la sospecha. Dolores lo ama: "— Mario, te quiero. Me gustaría ser tu elección más honda, definitiva." 842 Y Mario la ama:

"— Te quiero, Dolores. Eso queda. Aunque no sea conmigo, vivirás. Cuando nos han querido...

Me tapó la boca suavemente. Su mano era una orden.

— No quiero esa vida, Mario. No quiero una posible vida que sea ésta, o varias otras, sola, con uno, con muchos. Quiero tu vida: para mí, para quitártela. Me la quiero apropiarse y después devolverte la vida que no has tenido." 843

Ningún otro personaje de Peltzer tiene, como Mario Kremer, el amor al alcance de la mano. Pero ninguno, como él, está herido de impotencia por el propio desamor. Dolores no puede curarle el deseo de muerte, más fuerte que el impulso vital. "Estamos abandonados contra lo que constituye nuestra más íntima esencia, a saber, estar hechos para el otro. Culminación y radicalización última de esta ausencia de comunicación es la muerte, o, lo que en última instancia es lo mismo si se considera bíblicamente, el sheol." 844

Mario responde, en definitiva, a su vocación de topo, a su autodestrucción:

"La tentación, que generará el pecado es la búsqueda de seguridad, el regreso a la caverna, en lugar de la aventura de trascenderse, 'de ser para', que es la verdadera estructura de su personalidad." 845

Esta es su venganza radical contra la vida, contra Dios y contra sí mismo. No es capaz de salir de sí, de permanecer en la mirada amante de un "tú" que configure su "yo":

"Pero si alguien me hubiera amado más...

No habrías reconocido el amor...

Si me hubieran amado de veras...

Ahora te ama Dolores..." 846

En este sentido, midiendo lo que se le ofrece y rechaza, es la más agónica de las criaturas de Peltzer. La que más rotundamente niega el milagro del amor:

"Quizá porque el milagro no puede llegar si las manos, antes, no le abren las puertas" 847

En La vuelta de la esquina, el deseo de ser amado se muestra con mayor claridad que en otros personajes en Elsa: "[...] me hubiera gustado ser querida" 848

En Tierra de nadie, Compartida, La noche, y La razón del topo, los protagonistas llegan a saber que el más hondo deseo del propio corazón es el de ser queridos. En La vuelta de la esquina el autor penetra más adentro aún, y la interioridad vislumbra una realidad más profunda: la necesidad de amarse a sí mismo. Porque Elsa, como Luis, (Mauriac, Nudo de víboras) no se quiere: "— ¿Por qué se odia tanto?" 849 le pregunta el Tano. La confesión de ella tematiza este trasfondo en la voz del sacerdote:

"Un hombre ya viejo, cansado de oír a hipócritas, pero también conocedor de los que se empeoran por falsa humildad, o simplemente porque no se quieren." 850

En una sola frase desnuda ante la mujer la entraña de la criatura humana:

"No hay que ser resignado ni tampoco soportar todo. Hay que vivir, y para vivir hay que amar... y amarse." 851

Tiene mucha fuerza la sencillez de su lenguaje, el destierro de la vía negativa que ejecuta la primera frase, la solidez afirmativa de la segunda.

Es por demás significativo que Peltzer eche luz sobre este último estadio del corazón del hombre en el espacio de un confesonario y por la voz de un sacerdote. Ella se supo no querida y engañada por Eduardo. Pero debió llegar a pedir perdón por el propio pecado, para descubrir que no se amaba, que se juzgaba con crueldad y que no se tenía misericordia:

"— Estaba llena de odio, padre.

— No, no creo.

— Sí, padre. No me puedo juzgar mejor de lo que soy.

— Aquí viene para sentirse limpia y libre, no para juzgarse." 852

La unidad antropología-teología en la obra de Peltzer es muy profunda y siempre se mantiene dentro de los límites de la inmanencia. Si esto se atisba en la cita anterior, muestras más claras aparecen en La vuelta de la esquina y en La razón del topo. En la primera:

"Un día sintió que Dios era sordo. Otro día –varios años después– lo sintió ciego. Entonces dejó de contar con Él. Dios, como el gobierno, tiene demasiados problemas, [...]" 853

Más adelante, refiriéndose a la justicia, dice el mismo personaje:

"Sintió que lo suyo iba a terminar mal, que la gran farsa, la ceremonia complicada se ponía seria, se revestía con todos sus ornamentos. Y, ciega y sorda, empezaba a levantar esa mano que tanteaba en la entrada de Tribunales para aplastarlo." 854

La justicia, esta suprema creación del hombre, es semejante a Dios. Como Él, es inmutable. Así lo siente Ahrens:

"Miró el cielo, dijo para las alturas indiferentes e inmutables: [...]" 855

Esta aseveración corrobora otra, anterior, de Mario Kremer:

"[...] el mundo se hace cada día; justamente ese empeño da tantos dolores de cabeza a Dios, obsesionado por lo inmutable." 856

El Dios cruel, silencioso, jugador e impotente, es semejanza de una criatura investida de sus mismos atributos negativos. Juan, Laura, Mara, Mario, Caín y Elsa han sido crueles, sobre todo, consigo mismos, sus propios verdugos, sus más certeros enemigos. Silenciosos respecto de la palabra más medular que se debían a sí mismos: la de la compasión. Jugadores, en cuanto no pudieron entenderse ni entender la vida como realidad sagrada. Impotentes, muchas veces, para amar, pero siempre, para amarse. Este desamor propio que le es revelado a Elsa en su confesión es entraña de muchos otros personajes de Peltzer ("[...] Pero tiene que quererse un poco más." 857 le dice Mara al hombre) y los pone a las puertas del suicidio. El conflicto solamente se resuelve así en el adolescente de Tierra de nadie, en los tres protagonistas de "La mesa de roble"

(el publicista, el juez y el médico), en "Ronda para un infinito" y en tres personajes apenas mencionados de La vuelta de la esquina (el abuelo, el padre y el hermano de Elsa). Pero aparece como tentación o como deseo de autodestrucción permanente: en Hans, una vez en Laura (p. 160), determinando a su padre, el médico que "vivió muerto" y se menciona en Anita (p. 145), La razón del topo. Ronda a Inés y su novio ("Jano", Un país y otro país) y a Elsa. Dice ésta:

"Pero no vengo a gozar, vengo a cumplir con lo que quería, lo voy haciendo: destruirme, destruirlo. Hacer una cosa de la que no se vuelva." 858

Tres veces más vuelve Elsa a la idea del suicidio (pp. 60, 68 y 218). El lector recorre sus palabras y escucha el repetido leitmotiv de Mario Kremer, el frustrado suicida por excelencia de la obra de Peltzer. Le dice Dolores: "Usted es un suicida lento" 859 Cito, al vuelo, su reiterado monólogo acerca de este tema: "la idea de perder hace perder. Y yo, desde chico, he estado convencido de que perderé siempre." 860 "¿Cómo arreglarme, esta vez, para perder?" 861 "Quiero destruirlo todo." 862 "El placer. ¿Cuál? Este de perderlo todo." 863 "¿Qué me queda por matar, antes de morirme?" 864

También en los cuentos aparece el deseo de ser amado.

En Con muerte y con niños no hay mención puntual del tema, pero determina la conducta de Rosa ("Siesta") quien igual que la Laura inicial, siente el grito desde el cuerpo:

"Hay mucha conciencia (excesiva) del propio cuerpo en la siesta de pueblo. Rosa intuye que no debe ser tan sólo de ella, que es un derroche, una sustracción. ¡Un cuerpo para uno!" 865

En "Giucio piano" el deseo de volver a recuperar a la mujer que lo engaña, y a la que sigue amando, se encarna en una partida de ajedrez con el amante:

"Y yo comenzaré con mi mujer otra labor de hormiga, para revivirla y despertar lo dormido, lo ahogado. Estaremos solos, lejos." 866

El vencedor no ganará una batalla sino el amor. Pero, imprevistamente, es la muerte quien decide, no las voluntades enfrentadas.

En El silencio, lo dice Manuel:

"A veces creo que estoy esperando la ocasión de ser desgraciado de veras. No mucho: lo bastante para compadecerme y quererme más. O que me quieran." 867

En "Claustro de profesores", la relación entre el sacerdote y el muchacho se enmarca en una argumentación teológica, pero el último reclamo del joven, algo que él no dice y a lo que el cura no sabe responder, es el de ser amado: "Hablé a su inteligencia y no era cuestión de inteligencia." 868 Sólo esa experiencia pudo haberlo abierto al Dios de amor que no verifica y que su interlocutor no acierta a revelar. La impotencia del sacerdote para despojar de racionalismo su discurso y acoger la necesidad de padre que tiene el muchacho ("— Vine a que me bauticen." 869, es decir, a ser hijo), lo deja a éste abandonado a su orfandad. Lo que en el cuento los personajes callan (uno su deseo de ser amado; el otro su imposibilidad de amarlo), el silencio, en suma, respecto del último tema humano, es lo medular.



En Un país y otro país, dice el protagonista de "Ronda para un infinito":  
"Hubiera sido bueno vivir así, con alegría, con pasión; enamorarse de alguien en un pic-nic o permitirse la tragedia." 870

Lo dice cuando ya no hay tiempo, cuando ya ha muerto la mujer que él amó y que lo amó, cuando el mar llama al suicidio. Su dolorosa memoria del amor pasado es nostalgia de un paraíso perdido y desesperado grito de su carencia. La vida era soportable mientras ella viviera. Muerta, convertido en imposible el deseo de ser amado, pierde sentido. En "Jano", el relator convive con su fracaso y a tal punto se identifica con él que el hecho de rememorar lo que el amor fue no tiene poder para hacerle desear ser amado.

"A él le nacían palabras para mostrarle la riqueza de su amor y ella le devolvía luz para saberse y amarla, como si una parte de su ser hubiera estado dormida, sin estrenar, esperando que la iluminara." 871

Él ya está muerto:

"La muerte es una cuestión de tiempo y los impacientes son los únicos que se suicidan. Cuando perdió todo lo suyo, cuando perdió también a Inés, se dio a espiar la muerte y a seguir sus adelantos. 'Ya estoy bastante muerto', se decía [...]" 872

En El cementerio del tiempo, el tema se manifiesta como esperanza en Crisótemis:

"El amor tiene nombre para mí, hace mucho que lo tiene y llena mi tiempo con el ritmo terrible de la espera. Cuando se va el Atalaya también yo corro a los muros, a mirar hacia lo lejos, por si alguna señal anuncia el regreso de aquel rostro que una vez me hizo nacer con su mirada." 873

La presencia del deseo de ser amado no aparece tan desarrollada en los cuentos como en las novelas. La posibilidad de extenderse y ahondar en el personaje que la segunda brinda y el primero restringe constituye, sin duda, una de las explicaciones del hecho.

La poesía también confirma el tema, aunque con relegada insistencia.

La sed con que te llevo, el primer libro de poemas, plantea desde el título el tema del deseo del amor. Pero la experiencia del mismo es fugaz y lo permanente es el ansia. No hay en esta obra formulación explícita del deseo de ser amado sino más bien del de amar, de la insaciada sed. En La mi muerte se inaugura el tema por vía negativa: "Si el amor no me crea,/ no quiero ser creado" 874 Sólo enmarcando la interpretación de estos versos en la idea del amor-creación es posible vincularlos al deseo de ser amado. El amor crea al amado. Luego el anhelo manifiesto es el de ser amado como única justificación del existir.

La vía negativa se mantiene en Poesía secreta:

"Me pongo a no quererte/ y me resulta amor y en él me arraigo./ Entonces vuelvo a este querer sin tiempo/ y hago de todo amor y en amor vivo." 875

La totalización que la experiencia del amor significa, ajena a la voluntad del amante, configura un vivir en el amor, o sea, una satisfacción del deseo de ser amado. Pero la celebración que el goce del amor acarrea es breve en la lírica de Peltzer.

Mucho mayor peso tiene la vía negativa en la mención del tema en Los oficios: "Entonces aceptarás que no te amaron,/ que en vano competiste con los hombres/ felices, irresponsables, crueles,/ y que te fue negado el único aire respirable,/ el amor que era un peso de jazmines,/ la personal, la sola gravedad/ capaz de mantenerse de pie sobre la tierra." 876

Los dos pretéritos verbales negativos ("no te amaron", "te fue negado") cierran la esperanza de ser amado. En el próximo apartado analizaré la trascendencia semántica que el uso del tiempo pasado tiene en Peltzer.

En el poema final de Los poemas del niño vuelve a asomar la vía negativa: "[...] el escándalo de amar sin ser amado,[...]" 877 El vigor teológico del sustantivo devela un dolor medular y deja al desnudo el deseo permanente.

Dice Maas de esta experiencia:

"País sin retorno, absoluta separación de los vivientes, estar olvidado de Dios, silencio, tinieblas; en resumen: Soledad y abandono son las características esenciales del Sheol." 878

La insistencia en la denominada "vía negativa" al formular el deseo de ser amada que la criatura de Peltzer hace, bosqueja el paisaje de ese "país sin retorno".

En síntesis, el abandono que padece la criatura única de Peltzer es revelador de su anhelo más visceral: el de ser amada. Adentrada en el proceso que la lleva a tal verificación descubre otra realidad más profunda: no se ama. Este desamor, que la arrastra hasta el suicidio o sus confines, oriundo del abandono parental, funda su incapacidad para dar y recibir amor verdadero. Pero su impotencia no anula el deseo de ser amada y clama por amor. El personaje de Lagerkvist, en cambio, no trasciende su abandono. Se sume en él y, entonces, en la desesperación. ¿Y a quién le reclama amor la criatura de Peltzer? ¿A otra u otras criaturas? ¿A Dios? Este es el tema del próximo bloque.

### 2.3.3. Impotencia del amor humano.

El deseo de ser amado inhabita, pues, el corazón del personaje de Peltzer. Pero esta criatura se agota en sí misma. En primera instancia porque no se ama y no es capaz de dar o de recibir amor. En segunda, porque aunque el amor se constituyera en un hecho de su vida, no saciaría la sed. El amor humano, por presencia o por ausencia, por revelación o por ocultamiento, siempre muestra un allende. No basta. No salva, no redime. El amor es impotente:

"[...] aquel evidente no-quererse-nada, pero-nada, el miedo a la soledad, a tener que decirse desde su aridez que nada sirvió para nada, que el amor no lo puede todo, o que el amor no puede hacer milagros [...] 'yo puedo', 'tú no puedes', 'no podemos'". 879

Orfeo sintetiza trágicamente esta imposibilidad: él puede, por amor, descender al Hades a rescatar a Eurídice. Pero no puede arrancarla de allí. Peltzer alude así al mito: "Tampoco envidia a Orfeo y el rescate/ no es obra de mi voz ni mi descenso." 880 Esta certeza de sus personajes aparece insistentemente a lo largo

de la obra. Lo dicen Laura, Mara, Mario Kremer, Manuel y en la poesía, lo confirman *La mi muerte* y *La sed con que te llevo*. El tema ya fue desarrollado en "El deseo de Dios", I, 1.1.2. Remito a las notas 86 a 91 de aquél a fin de dimensionar, en este punto de la investigación sobre el escritor argentino, el peso del tema desde la perspectiva del abandono.

Si el amor humano no basta para liberar a la criatura del infierno de su abandono, el centro indiviso del ser corpóreo-espiritual que lo padece experimenta la sed de otro amor, de uno tal capaz de salvarlo. Y esta es sed de Dios. Los personajes de Peltzer la atestiguan. Mario Kremer (en notas 92 y 93), también el protagonista de "El hombre transparente" (*El cementerio del tiempo*, nota 128), y en poesía se patentiza en *La sed con que te llevo* y *La mi muerte* (en notas 136, 137 y 138).

La fragilidad de todos estos clamores radica, a mi juicio, en su naturaleza. La esperanza de salvación como rescate está puesta en una idea: la inmortalidad. La dialéctica unamuniana tiñe con su perspectiva racionalista el planteo de los personajes de Peltzer, y, de alguna manera, les impide la salida.

La ausencia de Jesús, Hombre-Dios, en la obra del escritor adquiere aquí todo su peso. La criatura abandonada por los otros y hasta por sí misma clama su deseo de amor, verifica la impotencia del amor humano para liberarla de su propia cárcel, y a la hora de la fe en el Salvador, calla y se pierde; permanece encadenada, esclavizada a su propio desamor o al amor finito de otro ser y desesperada, impotente, declara:

"Te prefiero en tu infierno, que es el mío./ Si volviera contigo, salvaría/ el derecho a mirarte y a morirnos." 881

El amor humano sólo es capaz de rescatar hasta la muerte, o más trágicamente aún, como lo sugieren los versos de Peltzer, para la muerte. El poema concluye:

"Si nada puedo ya, puedo nombrarte./ ¿No ves, Ariadna mía, allá en la noche,/ la luz que nos convida al laberinto?" 882

Esta es la experiencia del límite. El poeta ha descendido hasta el fondo de la propia "noche" y la "luz" no muestra el camino del ascenso, no es cristológica sino humana, sólo conduce al laberinto. Balthasar contiene y explica esta experiencia del límite haciéndola carne de su teología:

"La existencia humana es limitada; es existencia para la muerte. La expresión humana termina, de una vez por todas, en la muerte; y lo que se ha dicho en palabras en el decurso de la vida mortal queda siempre vinculado -ya se trate de cosas importantes o no- a la forma de la temporalidad y, por tanto, de la transitoriedad y por ende, inevitablemente también de la inutilidad." 883

(En "El lenguaje metafísico", III, 3.3.2., analizaré el reiterado uso del término "inútil".)

La criatura única de Peltzer no puede dar con el último eslabón de la Alianza:

"Por tu causa yo, tu Dios, me hice tu Hijo; por tu causa yo, el Señor, tomé figura de esclavo; por tu causa yo, que vivo sobre todos los cielos, bajé a la tierra y debajo de la tierra; por ti, hombre, me hice como un hombre desamparado, libre entre los muertos; [...]" 884

Los personajes, en varias obras, aluden al infierno.

En *Tierra de nadie*, el Padre Santiago le dice a Juan:

"Tú y yo, todos, llevamos una posibilidad de cielo y otra de infierno adentro. Lo que aflora al final será decisivo. [...] Dije que todos llevamos al cielo una dosis de infierno, de nuestro infierno. No podemos dejarlo en el camino, porque tenemos que presentarnos tal como somos, sin mutilar el alma. [...] Los santos también tienen su infierno. Y a veces el de ellos es más crujiente de gemidos que el nuestro. Pero es una cuestión de tiempo, de agilidad: el lastre cae más hondo, con mayor limpieza. Creo que el sedimento de infierno que debe haber en el cielo ha sido acumulado en su mayor parte por los santos." 885

En Compartida dice Julieta Guerrero: "Mi casa es un infierno." 886 Y Laura le recrimina a Adolfo: "Tu casa es un templo, ¿no es así? 'un infierno', la llamó tu hija." 887 Y él concluye: "Tenés razón: mi casa es un infierno." 888

Mario Kremer dice:

"Y si tal programa no se cumple, el poder, la avasalladora mano que aplasta, el lento infierno donde el invisible Dios gendarme delegará en su famoso lugarteniente los suplicios que él no se atreve a ejecutar, aunque inventa. A veces deseaste –¿lo recuerdas, Mario?– un camino pronto y seguro para ese infierno, terminar así con toda la farsa: el suicidio, por ejemplo. Te dijeron que era un método infalible." 889 Y en la misma página: "Y el infierno te parecía el único lugar donde se te permitiría ser tú, quitarte la careta de recitador, de buen alumno, de joven casto y estudioso, de persona formal. El infierno, para ti, ha de haber sido como esos cuartos de vestir del año novecientos en que las mujeres se quitaban el corset después del baile." 890

Dice Mons. Beyle:

"Tal vez el infierno sea simplemente eso: el vacío, el pleno vacío, en medio de la perfección." 891

Y el publicista de "La mesa de roble":

"Si nos asomamos hasta el fondo de cada ser, nadie alcanza a perdonarse demasiado. Y hay un infierno que hacemos a nuestra medida, tal vez con la esperanza de que sea el más cruel, el más duro, y no merezcamos ningún otro." 892

En Poesía Secreta, el tema aparece en la nota 880 y en:

"Yo no supe a Dios sino a su rayo/ e imaginé un infierno donde estaba/ la gloria de su Amor trazando soles/ y su blandura cincelandos pétalos." 893

En La vuelta de la esquina, dice Elsa:

"— ¡Es infernal!"

El hombre no se dio por aludido. Podía referirse a muchas cosas." 894

En otros momentos las referencias son más veladas. Piensa Huerta:

"A veces sentía que estaba bajando mucho, bajando con Olga, con Elsa, hasta un límite. Cuando llegara no habría más polvo, ni problemas, solamente vacío.

Arriba y abajo. Lo de arriba ya no sería visible." 895

Huerta alude a un descenso y un llegar al vacío. La dirección del movimiento y la nada en que éste desemboca parecen referirse al infierno. Confirmando lo primero, el autor ya había dicho (respecto del Tano): "[...] había empezado la reducción, el descenso." 896 Y una de las Voces vaticina: "Ha llegado el día señalado para su descenso." 897

En Los oficios, la mención se hace en dos poemas: en "El Tahir":

"No me quites, mi dios, la noche larga:/ es mi condena y soy un condenado/  
que adora los rincones de su infierno." 898

y en "El sacerdote":

"Sólo conozco dudas y deseos,/ creo en la luz de Lucifer, la estrella/ que guiña  
sus engaños en la noche." 899

En "El nadador" (El mar que tanto sabe de las piedras) dice el protagonista:

"Sí, había pasado demasiadas veces por el mismo infierno. Y ya no podía  
soportar ni una sola vez más, el infierno puesto al alcance de los ojos y las  
manos. 'El infierno tan temido', aquella historia de Onetti que leí desde afuera  
en su momento y que aún así me estremeció, un infierno que, con el tiempo, no  
me fue ahorrado." 900 Y: "Más allá. Por ahora (lo sabe el nadador, que siempre  
ha vigilado sus reservas de energía), más allá sólo queda el mar, es 'mar  
adentro', la tierra de nadie, el lugar sin límites (el infierno), los suicidas van al  
infierno, sentencia del viejo catecismo." 901

El infierno se convierte en palabra de la rebelión más ancestral. La salida hacia  
él es el suicidio (Mario Kremer, el Nadador) o la permanencia, por venganza  
hacia Dios, en un infierno inmanente. Dice Balthasar:

"[...] la rebelión tiene todavía el carácter de una acusación contra Dios: que haya  
creado la culpa o la haya consentido: que haya producido al Diablo, el más  
infeliz de todos los seres (con el cual lloran los poetas y se solidarizan.)" 902

Sin Cristo, la experiencia de la "noche" del alma no es cercanía de Dios en su  
ocultamiento, sino ausencia definitiva, infierno. Las palabras de Marcel  
Jouhandeau tematizan el hecho desde la perspectiva de la rebeldía:

"Por mí solo, puedo erigir frente a Dios un imperio sobre el cual nada puede  
Dios: el Infierno'." 903

Sin embargo, si la criatura única de Federico Peltzer no acierta a hallar la salida  
de su "noche oscura" porque Cristo no es para ella experiencia en la fe, hay  
indicios en la obra que permiten volver a aplicar a este tema la hipótesis de la  
palabra catártica.

Dice Laura: "Puedo renegar de la Fe, del Amor, pero no en presencia de un  
crucifijo." 904 ¿Por qué? Si la criatura abandonada llega a adorar "los rincones  
de su infierno", ¿por qué el crucifijo se convierte en alusión tácita a la  
Esperanza? ¿Esperanza de qué? ¿No lo es, acaso, de la creencia en la única  
salvación posible? ¿No hay otro "rincón" interior en el que la criatura  
abandonada adora en silencio al crucificado que descendió hasta el infierno por  
ella?

Casi en el final de La vuelta de la esquina, dice Rita: "Afuera y adentro. Rejas. Y  
sombras. Dios mío, ¿por qué, por qué tanta sombra?" 905 La frase entera se  
reúne en una pregunta a Dios. Este es el interlocutor último de la criatura. A él  
dirige el dolido interrogante acerca de su situación de encarcelada. La "sombra",  
símbolo de la condición humana, le es referida.

La hipótesis de esta investigación vuelve a tomar cuerpo en este punto medular:  
al Dios de Federico Peltzer, al que él revela en su obra, hay que buscarlo más  
allá de su palabra. La ausencia de Cristo, como lenguaje del silencio, lo priva,  
categóricamente, del ascenso, de la Resurrección. Sus personajes en la narrativa  
y sus voces en la poesía beben hasta el fondo el cáliz de la soledad sin acertar a

remitirlo a Cristo. La agonía de la noche que viven radica, justamente en la ausencia del Hijo. La criatura única no encuentra costado abierto en el cual depositar su propio abandono. No da con el Abandonado. Palpa su nihilidad y su condición creatural, que dice fundamento en Dios, hace su kénosis, pero no puede referirla a la kénosis del Kyrios, única en la que la propia cobra sentido. 906 Creo que las siguientes palabras de Balthasar se ajustan a la experiencia de la criatura única del escritor argentino:

"Y sin embargo, en esta soledad cristiana, propiamente cristológica, radica una esperanza para quien rehusando todo amor se condena a sí mismo. El que quiere estar solo sin reserva ¿encontrará finalmente junto a sí a alguien aún más solo, al Hijo abandonado por el Padre, que le va a impedir a él vivir hasta el final ese infierno que él mismo ha elegido? 907

En síntesis, la unidad de la obra de Federico Peltzer, verificable en la urdimbre novelesca que entretejen el personaje y la situación repetidos, que la presencia insistente del ensayo vertebró y las reiteraciones sutiles en la trama extienden, es el ámbito en el cual habita la criatura única del escritor argentino, descubierta tal a partir del nombre y la cualidad común. Ella hace epifanía sacando a luz lo medular de la condición humana: el abandono, clamando su deseo de ser amada y atestiguando la impotencia del amor humano para satisfacer su necesidad. El viaje en el cual esta criatura palpa su realidad más íntima es un descenso, cuyo destino final es el infierno inmanente, la propia condición pecadora no reconocida sino recusada y atribuida a Dios por vía de la libertad personal negada. Sin embargo, Dios es el interlocutor cuando la criatura hace la experiencia del límite, de la finitud, de la soledad última. En este punto y en la declaración de impotencia del amor humano para saciar la sed de amor de la criatura radican, a mi juicio, los elementos esenciales de la conflictiva religiosidad de Peltzer.

### 3. El espacio, el tiempo y el lenguaje.

Probada la unidad de la obra y la existencia de la criatura única, pretendo adentrarme en la concepción del espacio y del tiempo de Peltzer a fin de sondear allí dos claves para la interpretación de lo antropológico y lo teológico: la libertad y la esperanza. Por último, intentaré incursionar en su lenguaje, apuntando sólo a dos vertientes del mismo que dicen relación estrecha con el tema de esta investigación: el vocabulario teológico y el metafísico. Creo que profundizar en este tríptico desde un ámbito radicalmente estético echa luz sobre la imagen de Dios que Peltzer configura.

#### 3.1. El espacio sin libertad.

La concepción del espacio narrativo en Peltzer muestra clara relación con la temática central de su obra y confirma la imbricación antropología-teología. El escenario en que la criatura única representa su papel es espejo de su ámbito interior. De modo tal que las variaciones geográficas (la selva, el pueblo, la ciudad, la pensión, la cárcel), resultan marcadas por un denominador común: la carencia de libertad. Este sello determina a la criatura, pero es ella misma quien lo impone. El personaje de Peltzer se vive a sí mismo en un espacio que no le permite ser libre porque inicialmente no cree en la libertad. También la experiencia del propio cuerpo se configura a partir de esta convicción. Por eso, ese espacio primordial en que el yo habita resulta un locus repleto de exigencias irrecusables, de las que es víctima.

Rastrearé esta hipótesis en las cinco novelas de Peltzer, sumándole alguna confirmación tomada de la poesía. La mayor extensión de la primera respecto del cuento la torna material más apto para este análisis, en tanto que en ella la cualificación del espacio aparece en su máxima riqueza de elementos. Excluyo, por esta misma razón, *El mar que tanto sabe de las piedras*. Procederé, como en casos anteriores, cronológicamente.

En *Tierra de nadie*, el espacio geográfico esencial es la selva. Este escenario se interrelaciona con los procesos sentimentales de Juan:

"El amor era la alegría de la noche, el perfume de la selva, el esplendor de la luna. Era la borrachera de la vida y el aire espeso y el renuevo que hacía ver las cosas desde otro ángulo; porque recién con él se abrían los ojos para aprehenderles el sentido." 908

El despertar sexual de Juan aparece acicateado por la selva: "El trópico no es amigo de dilaciones, le gusta irrumpir, semejante a la savia, en una borrachera de sol. No hay medianías: los bejucos son gigantes, las cañas se agobian, ávidas de sobresalir, el río es largo, interminable, capaz de satisfacer al más empecinado viajero. Y todo llega pronto a la madurez: los árboles se van enredando entre ellos, febriles de compañía; las flores estallan, premiosas de fruto, generosas de polen; hasta los animales, en el pudor del monte, se arriman con la luna, en un precoz desborde de sexo." 909

La selva, exuberancia, humedad y calor, despierta en Juan una temprana madurez para el amor que no encontrará comprensión en los que lo rodean y desatará la tragedia. En el comienzo de la historia, el espacio resplandece de connotaciones vitales:

"Parecía que se hubiera asentado en ellos [los ojos de Rosita] esa alegría de vivir de la naturaleza en el trópico." 910

Pero las sombras caen sobre el amor de los adolescentes y sobre el paisaje. La escena final transcurre de noche y entre la niebla: "Iba por la orilla del río, a tientas, para aprovechar la niebla que estaba espesa." 911 La historia de la tierra y la suerte de Rosita y Juan se relacionan sutilmente:

"El milagro de la selva se les adentraba a través de los ojos. Así debió ser América, la saqueada, la violada en su refugio de mujer inválida. Tuvo que defenderse a muerte y la ayudó la naturaleza con su ruda entereza de muralla. Pero quedaban las piedras para demostrar que atendía un reclamo de amor. América era la fuerza, ingenua y tremenda, avasalladora o dócil; era cuestión de

ponerse frente a frente: hacerse de ella para rendirla, o tratar de robarla y morir." 912

La selva es mostrada como factor determinante de los hechos: "Eran jóvenes, y eso no se perdonaba; pobres, y eso tampoco lo pasaría por alto doña Rosa; otros codiciarían el lugar de él, porque en la selva una mujer hermosa es como una fruta excepcional: hay que cortarla rápido, casi sin madurar, para que los demás no se adelanten." 913

También el cuerpo como espacio primordial aparece en la novela imponiéndose a la libertad:

"Afilaba el cuchillo de monte, para ocupar las manos sin que ellas arrastraran por otro lado el pensamiento. Sentía una tozuda urgencia de misterio. Y el más inquebrantable era la mujer, la ineludible mujer. Ahora se llamaba Rosita y parecía haberse bautizado para salvarlo de una entrega sin atenuantes, cuando precisamente se le estaba haciendo insoportable el cúmulo de turbias sensaciones que le dictaba el cuerpo. Antes era la nada; el vacío felizmente asexual. Ignoraba esa dimensión, vagaba, era libre. El cuerpo lo llevaba, obediente como un animal fiel. Pero de pronto se cuadraba ante su inercia y le decía: 'Estoy aquí; te he dado tregua, pero vuelvo por mis fueros. Dame lo que te pido, o renuncia a la paz.'" 914

Los dos espacios, el geográfico y el corporal, resultan acuciantes. Reclaman, imponen, determinan. Es muy significativa al respecto la frase subrayada en la cita precedente. Antes del despertar sexual "vagaba, era libre." No lo será después. Juan, preso de su cuerpo, ya no encontrará libertad en la selva. Y ésta, en el último capítulo, se constituirá en escenario de su propia cacería: "Iban a ser implacables para cazarlo, [...]" 915 La palabra "cárcel", una de las que mejor connota la concepción del espacio de Peltzer, aparece sobre el final de la novela: "Después, por su edad, iría a un reformatorio. La cárcel era para los hombres." 916 Tiene relación directa con el delito de Juan, pero también con el espacio, y no como lugar de destino futuro del protagonista, sino como escenografía presente: Juan es, en la novela, un preso de la selva lujuriosa y del despertar violento y exigente de su cuerpo. También del desamparo afectivo en que lo sumen su orfandad, la dureza de doña Rosa y la procacidad de sus compañeros de trabajo. Pero si Juan es una víctima, los demás, sus verdugos, no lo son menos:

"Ninguno se había visto libre de perder. Eran vencidos: por eso estaban allí, buscando en el juego la compensación de una pequeña victoria contra la gran derrota." 917

Si Juan es culpable, lo son todos, dice Ramón:

"¡Todos tenemos un poco de culpa! Primero nos reímos de sus amores; y después nos reímos de su desgracia. Ya la cosa no está para bromas: ¡Nos ha arrugado la cara de un golpe! Nadie le alargó una mano..." 918

La falta de libertad de uno, Juan, es la de todos, y esta carencia es, en la interpretación del protagonista, desamor de alguien:

"Se preguntaba la causa de esa crueldad puesta en movimiento contra él. ¿Merecían su vida, sus pasos, semejante despliegue de odio? ¿O era, en



realidad, algo común, ejercitado con todos? ¿Lo habían superado los demás, los dóciles –o mejor–, los esclavos?" 919

Es claro que el desamor que reprocha es el de Dios, por eso dirá: "Dios era cruel y culpable." 920 La criatura víctima, presa de sí y de un ámbito que le impide la libertad, resulta inocente del daño que hace, y Dios, el verdadero culpable en la concepción de Peltzer. Dice Balthasar:

"Esta idea es rebelión interior: rebelión contra la idea de la culpa misma, que sólo es comprensible si es algo que no tendría que ser, y si presupone una prohibición; pero más profundamente, rebelión contra la idea de Dios, único en quien puede recaer la culpa, y que debe responder de haber creado un ser que resulta culpable porque existe." 921

Es interesante verificar que en el alegato final del Padre Santiago en defensa de Juan (en nota 561) abundan las alusiones espaciales: "escapar del mundo", "lugar en él", "un poco de sitio a nuestro lado".

Considero que la relación espacio-falta de libertad, queda sólidamente demarcada en esta primera novela de Peltzer.

Compartida, su segunda novela, presenta espacios diversos en estrecha correlación con el tiempo del relato. El presente de la protagonista transcurre en el departamento de la ciudad. Desde allí rememora su ámbito inicial, el pueblo, y otro, también pasado pero transitorio: Misiones, la selva, donde vivió temporadas junto a Hans. El espacio sin libertad es una realidad más palpable en esta novela que en la primera, porque aquí aparece más tematizado. Una palabra en especial hace evidente la experiencia espacial de Laura: "cerco", con sus variaciones gramaticales (verbo: "cercar", participio adjetivo: "cercada".)

Sobre el final de la primera parte dice la protagonista:

"Veía caer todo: mi casa, mi padre que se moría, víctima al final de su enfermedad, yo misma, encerrada por una cintura de alusiones, de miradas. Me veía dentro de aquel cerco adonde nadie penetraba sino para herirme; como el doctor Morales, que me proponía tiernamente un fin de semana en Buenos Aires, mientras papá agonizaba con una enfermera que él enviaría; o como Felicitas y Silvina, que me despreciaban con esa compasión feroz que se tiene para lo caído, lo sucio, cuando antes fue estimado y acaso valioso." 922

La cita pone de manifiesto la actitud victimaria de Laura, (la misma de Juan), prisionera de un "cerco" en el que unos (Morales) la convierten en despreciable y otros, (Felicitas, Silvina) la desprecian. El tema de la culpa que la protagonista intenta negar aludiendo al "cerco", o sea, a su falta de libertad, surge al final en "lo caído, lo sucio".

El escenario de la segunda parte es la ciudad. En él, Hans hace una verificación que lo trasciende: "[...] y de pronto me decía que estábamos rodeados de un cerco y que jamás podríamos salir." 923 De una sola pincelada, Peltzer convierte una experiencia individual en un planteo metafísico. Los dos plurales verbales otorgan tal universalidad a la expresión de Hans que el "cerco" de Laura y el suyo propio se constituyen en límite existencial de la criatura humana. Más adelante, en el barco donde la invita a pasear Guerrero, Laura constatará una doble realidad: el cerco ajeno y su propia debilidad:

"Veía que me cercaban, pero no tenía fuerzas para sacudir el asedio." 924

En el diálogo con el Padre Moldes, Laura insiste:

"— ¡No, padre! No es eso. Estoy acorralada, simplemente. Desde chica se me tendió un cerco, no sé cuál, ni por quién, pero el cerco existió. Quiero romperlo, salir a la luz, ser yo misma, sin una mano que me obligue a torcerme." 925

La experiencia espacial de la falta de libertad manifiesta en "acorralada", "cerco", se profundiza aún más en "sin una mano que me obligue a torcerme".

La respuesta del Padre Moldes

("— Todos estamos acorralados, Laura. Hay Quien lo sabe y mira." 926) da como un hecho la finitud de la libertad humana y la trasciende en la certeza del Amor que mira. Sin duda, Peltzer conoce las respuestas, porque si un personaje pregunta desde la rebeldía, otro contesta desde la fe. Pero sin duda también, lo que sabe no le basta. Por algo la protagonista de la novela es Laura, y no el Padre Moldes.

La experiencia de ella, la de vivir "cercada", se extiende desde los espacios geográficos (pueblo, ciudad, departamento) al propio cuerpo:

"Y yo aquí, cercada... Cercada por mi cuerpo, ¿oyes?" 927 Y más adelante: "En verdad estoy cercada por un cuerpo todavía exigente y un vacío por llenar." 928

Este cuerpo que le impone su reclamo carnal aparece como el cerco más exigente para Laura (y para Juan). Esta es la vivencia primordial y más íntima del espacio carcelario. La imagen del propio cuerpo como espacio del yo aparece repetidas veces en la novela. Así, dice Laura en la tercera parte:

"Traté de situarme en mi nueva morada. Pensé que era admirable este ambular del cuerpo nuestro, por casas, por ciudades, por regiones, sosteniéndonos, amparándonos, sirviendo de prueba de nuestra existencia a los ojos de los demás, de caja para nuestras palabras, de testigo." 929

Más adelante, la realidad espacial de lo corpóreo se evidencia en la identificación cuerpo-feudo-campo y la nueva asunción de un hilo temático aparecido en el último capítulo de Tierra de nadie: presa-cazador:

"Manos derechas, izquierdas, neutras, avanzando, avanzando. Compartida... compartida. Sería su presa, otra vez, porque no daban cuartel; ¡porque iban derecho a lo suyo! Mi cuerpo era su feudo, el campo donde se aplacaban." 930

En síntesis, Peltzer pone a Laura, su criatura, a representar su papel en espacios diversos, sin unidad de lugar, pero al mismo tiempo unificados por una pauta común: los hechos que allí se alojan, según la lectura que de ellos hace el personaje, lo determinan. Dice Laura:

"[...] llegué a dudar de mí, o, mejor dicho, a dudar de que fuera yo quien había vivido y sufrido y estado siempre tan determinada por los hechos." 931

Y agrega más adelante, acentuando las notas espaciales de esta referencia:

"Vivo en la trampa, me desenvuelvo en ella. Palpo sus muros resbaladizos, como impregnados de resina. Quisiera salir." 932

El cerco ha alzado más altas sus paredes y, constituido en "trampa", comienza a perfilar su silueta carcelaria.

La noche, la más atípica de las novelas de Peltzer, difiere de las cuatro restantes también en este planteo. La acción transcurre en una unidad temporo-espacial en la que el verdadero escenario es el interior de Mara. Indicios como el jardín de Palermo donde se conocen, la confitería de la cerveza y el sandwich de

queso, el río, el banco, la estatua de Viale, el departamento de él, el lugar donde comen o el de la caminata, después, no constituyen más que un marco escenográfico que le permite a Mara hablar de sí misma y saberse. No son los espacios de la novela los que determinan su vida sino otros a los que ella alude: su casa, fundamentalmente, ámbito de una relación matrimonial rutinaria, en la que nada es:

"— Porque siempre he jugado una comedia: eso es lo que ahora sé. Y tendré que añadir un poco más." 933

La experiencia carcelaria también aparece en Mara. Es negada al comienzo como realidad impuesta desde fuera, pero confirmada como la que ella misma se impone: "— No soy una prisionera. Yo misma me ato." 934, y generadora de la necesidad de libertad:

"— No hacemos nada malo... Y es una liberación.

— ...

"— No sé... pero me siento libre." 935

La imagen del "cerco" de Laura es, en Mara, la de atadura:

"— Puede ser... Vivimos atándonos. Nudos y moños y sogas y... Nos atamos para no correr." 936

Más adelante otra imagen verifica su cárcel:

"— Por ejemplo... no sé. No puedo decir en concreto. Tal vez esas cosas que se hacen con buena voluntad, con fe... y que salen mal. En momentos así he sentido como si me encerraran en una garita de centinela, pero sin ventanas. Aislada —¿sabe?—, sin posibilidad de comunicarse. Y después..." 937

Y vuelve a insistir, con su elegida terminología: "— Por todo... Por todo lo que ata y no deja desatarse." 938 También para ella, como para Juan y Laura, el cuerpo es un espacio que esclaviza:

"— Sí, hay que hacerle concesiones.

— ...

"— Como todo el mundo. Algunas humillantes. Nosotras, las mujeres, lo sabemos.

— ...

"— Y a pesar de todo, lo quiero. El cuerpo me humilla, pero soy yo. Puedo darlo y darme." 939

Mara es una de las criaturas más realistas y sensatas de Peltzer, aunque sin duda su sensatez está teñida de amarga resignación. Ni se suicida como Juan, ni se comparte como Laura, ni se encierra como Mario, ni se venga como Elsa. Seguramente porque algo esencial la diferencia de ellos. Mara es madre, tiene dos hijos. Esta fuerza de la realidad la hace capaz de irse sola:

"— Para empezar a componer la máscara." 940

Siente, como Juan y Laura, que:

"— No debés sentirte culpable. Las cosas llevan. Nadie tiene la culpa." 941

La providencia divina es, en estas tres novelas, una gran ausencia. El destino trágico de la criatura humana se cierne sobre los personajes a medida que la concepción del espacio narrativo de Peltzer va mostrando su progresiva reducción. De la selva inmensa, escenario de la primera novela, al pueblo-ciudad-departamento de la segunda, a ciertos lugares de la ciudad en la tercera,

para llegar a la pensión de Mario Kremer en la cuarta, La razón del topo. Esta reducción espacial es apariencia sensible del proceso que la libertad sufre en el interior de la criatura y concreción del mismo en el campo de la realidad.

La razón del topo se inicia mostrándonos el ingreso del protagonista a su espacio definitivo, la prisión que libremente elige a perpetuidad. Dice: "Entro a mi mundo postrero. Un paso decisivo." 942 El modo grandilocuente, solemne, que el primer calificativo impone, hace pensar que Mario Kremer nombra su tumba más que la pensión. El espacio-pensión que comienza siendo su libertad, en cuanto es su elección, se va constituyendo en cárcel. Inquilino de sí mismo a la fuerza, Mario no es libre en ninguna parte. En su discurrir permanente y a solas, en monólogo, universaliza esta experiencia subjetiva y la convierte en axioma para la conducta humana:

"Aprendí [...] que el destino existe, que nadie es dueño de sus actos, porque llega atado y sólo hace aquello que le dejan hacer." 943 Y en la página siguiente: "Nunca la libertad, nunca la sensación del propio poder." 944

A lo largo de la producción literaria completa de Peltzer, los personajes pendulan respecto del tema de la libertad. Desde recusarla, porque es puerta del mal (el Filisteo, en nota 80) hasta exigirla con impotencia, vencidos antes de comenzar. La libertad humana finita no es libertad para la criatura de Peltzer. No le basta. La vive como insuficiente para su sed y entonces se priva de ella y rechaza su condición creatural porque se niega a depender. Experimenta todo espacio como carcelario, aun el de la naturaleza más vasto en extensión, (la selva), y el del propio cuerpo. Se encierra, (Mario Kremer), pero vive el espacio elegido como "inhumano encierro" 945, de suerte que resulta un

"[...] hombre condenado, prisionero, obligado a soportar e incapaz de sufrir más aquella cadena a perpetuidad." 946 Huye de su espacio natural hacia la libertad, pero ésta, inexistente en sus convicciones, le es prisión. La certeza de estar preso sólo le llega a la luz del amor. Dice Mario de Dolores:

"Llenó el cuarto, impregnó el aire de mi prisión. Sólo ahora me considero preso aquí: porque una mujer puede hacer sentir la necesidad de salir hacia fuera, adonde los otros están vivos. ¿Estoy yo muerto?" 947

La fuerza vital que el amor le muestra, revela, dejándolo al desnudo, su instinto de muerte, y el espacio elegido desenmascara su verdad: es su "mundo postrero", una tumba. Dice Andrés:

"Pero en cualquier hipótesis, el mundo como mundo del hombre y por tanto como historia libre, sería limitación y por tanto dolor, esperanza y frustración, y finalmente, como tal mundo, decrepitud y muerte, a la vez que proyecto, tarea grandiosa y vocación a la plenitud." 948

De aquí en adelante, Mario se dirá: "Estás aquí, acorralado, [...]" 949 y se verá en el espejo de otro ser, Segismundo, el perro de Iván, peyorativamente:

"Parecía una prueba de la falta de sentido aquel debatirse del perro en su cadena, y mi libertad encadenada por una decisión." 950

Escuchará el enojo de Dolores: "— ¡Estoy harta de tu cueva!" 951 Experimentará el amor como una amenaza a su prisión:

"Sentí que el primer gesto, la primera caricia precipitarían lo restante, como una cadena que se desenrosca o una amarra que se suelta:" 952

y sentirá las exigencias de su cuerpo como Juan, Laura o Mara:

"Y Mario (un hombre todavía útil) se despreciará mirando su envejecido, declinante cuerpo, porque será el prisionero de su instinto, de la sensación imposible, lo que no pudo hacer, ganar." 953

Su paulatina y voluntaria (a diferencia del Gregorio kafkiano) conversión en topo es un proceso conciente que le revela su profunda identidad:

"Ser topo es obrar en silencio, desde abajo, condenado a la tiniebla, a las húmedas galerías donde no se aventuran los que quieren claridad hasta el exceso." 954

La cueva se ha convertido, súbitamente, en laberinto (esta palabra tipificará la concepción del espacio en La vuelta de la esquina):

"[...] muchos recintos forman su laberíntico palacio." 955 "O quizá hoy la tengan al alcance de la mano, pero no deseen abandonar el laberinto y hagan de eso una cuestión de honor." 956

El laberinto presupone un descenso "ad inferos". Maas alude a la significación espacial del infierno en la vida y en la literatura contemporánea:

"De hecho, infierno es una exacta descripción del 'lugar' de la existencia humana hoy." "Infierno' es la palabra clave de la interpretación que hoy domina acerca de la existencia del hombre. Una mirada hacia la gran poesía (en tanto que poetización de la experiencia del hombre) de este siglo y del pasado (por ejemplo: Claudel, Rimbaud, Baudelaire, Beckett, Kafka, Le Fort, Bernanos, Sartre, Soljenitzin, entre otros), lo muestra claramente." 957

El espacio sin libertad en su dimensión esencial, la carcelaria definitiva, la infernal, aparece nítidamente en las páginas finales de la novela:

"La cadena perpetua es una ley común. Puede ser prisión efectiva, o no. Todo depende de la imaginación con que cada ser la asuma." 958

Mario Kremer ha vuelto a universalizar: todos somos condenados (de ahí la referencia a "infernal") a cadena perpetua, todo espacio es prisión. Y lo es en tanto que espacio sin libertad. Paradojalmente, esta carencia que lo constituye en espacio infernal, es la afirmación de la existencia de la libertad:

"[...] por ser el infierno la consecuencia última de la libertad creada." 959

La vuelta de la esquina toma la cárcel como espacio protagónico. Uno de los hilos de la narración, estructurada como convergencia policial de varios, el que desarrolla la historia del personaje principal, centraliza su acontecer espacial, precisamente, en la cárcel. La reducción a la que me refería al comenzar el análisis de La razón del topo logra aquí su ápice. Cárcel o prisión ya no son metáforas para designar una experiencia existencial, sino el nombre del lugar real donde ésta se ejecuta. El término "laberinto", ya alumbrado en la novela anterior, la recorre a ésta desde las primeras hasta las últimas páginas. Su reiterada presencia, como palabra o como realidad descripta pero no nombrada, vertebró la concepción del espacio y lo cualifica con peculiaridad única. Dice la primera vez que lo menciona:

"Hay un ritmo para bailar, otro para el amor, otro para caminar por los senderos que se cruzan en los laberintos." 960

Aunque después no lo nombre, son claras las alusiones: "Después, en sentido inverso, los pasillos, las puertas." 961

"— Llévelo al baño. Después a Devoto."

El hombre se sintió ligado otra vez, conoció más pasillos." 962 Y: "Cuando le hicieron la segunda seña (o la tercera), se acercó, arrastrando los pies: cansancio, pasillos y bandeja." 963 "Después los corredores, oscuros, fríos, aunque afuera el sol picara un poco." 964 y: "Tiempos distintos, muchos pasillos estrechos, pocos espacios abiertos para mirar alrededor y elegir." 965

La ciudad, el espacio real más amplio de la novela, también es sentido como laberíntico y en tal sentido develado como infernal:

"Anduvieron varias cuadras en silencio, interrumpidos por los semáforos, el tránsito espeso, los loquitos que querían pasar de cualquier manera [...]

Necesitaba salir de ese amontonamiento, correr, llegar y descubrir el juego de una vez. Casi sin quererlo dijo:

— '¡Es infernal!'" 966

Más adelante, otra vez el espacio-ciudad es caracterizado como laberinto:

"Iban por una calle de La Boca. Cada dos o tres cuadras doblaban, tomaban otra, tejían un laberinto a propósito." 967

Para huir, también hay que construir un laberinto:

"Años atrás habría escapado, en seguida: habría tejido un laberinto con sus pasos, sus aguantaderos, las falsas pistas." 968

Y la vida misma parece ser uno:

"Elsa escuchó: sabía que aquello iba a terminar en otra cosa. Sus pasos habían tejido ese laberinto, ahora la salida era difícil, había que desandar el camino para restablecer la verdad." 969

Y también Tribunales:

"Tribunales es un mundo y buscar un expediente en medio de ese diluvio de juicios, oficinas, empleados, es una pretensión absurda." 970 y: "Marcelo vaciló, pero al fin prefirió no entrometerse. Con pocas palabras y muchos ademanes le indicó pasillos, vueltas, recovecos, puertas cerradas, pero que pueden abrirse." 971

El laberinto, organización de lo carcelario donde la criatura se pierde ("Perdidos, temprano pero perdidos." 972), se le dificulta la salida (en nota 969) y está a merced del monstruo que lo habita, es, pues, la concreción más acabada del espacio en La vuelta de la esquina y su revelación más honda, la que el autor sugiere y guarda en su silencio: el Minotauro es la justicia.

Una vasta terminología denota la experiencia que hacen los personajes de esta novela: la de vivir en cualquier lugar como en prisión. Señalaré los usos más frecuentes. El término "preso" se aplica a un interno de Devoto 973 y a Huerta 974 y el de "prisionero" a los que martiriza el Rey de los Asirios 975 en un párrafo en el que el episodio histórico penetra la memoria de Rita, camino al trabajo, y otra vez sobre el final, cuando el Tano mira un cuadro en el despacho del juez. 976 "Cárcel" aparece en relación a otro preso, inocente 977 y "carcelero" nombrando a uno real, de Devoto. 978 "Calabozo" figura dos veces en un diálogo entre un policía y el Vidente. 979 "Esclavo" es atribuido a Huerta, 980 dos veces Rita lo menciona en su cuento a Marquitos 981 y después se lo aplica

a ella misma. 982 "Cautiverio" dice el Vidente. 983 "Rejas" aparece en relación a las reales de Devoto 984 que separan al Tano de Rita 985 y de la libertad, en un sueño. 986 Rejas que Rita mira como tales, en la joyería cerrada y vuelve a mencionar, vinculándolas a lo que vive. 987 "Cercos" (pervive la experiencia de Laura) es atribuido a Huerta 989 y "cercada" a Elsa. 989 "Acorralado" es predicativo del Tano, 990 de Olga 991 y, usado como gerundio, alude al Vidente. 992 La terminología se completa con "atado" 993 "encerrado" 994 "celda" 995 "red" 996 y "esposas". 997 Todas estas palabras nombran, metafóricamente o no, espacios o situaciones carentes de libertad. Otras referencias espaciales significativas aparecen en la novela. Por ejemplo, el uso de "sombra" como lugar: como sinónimo de preso, 998 sintetizando una experiencia de descenso: "caerse en un pozo, en una sombra." 999 o como personificación, en el lenguaje del Vidente, 1000 desenmascarando el sitio de la justicia:

"Siempre el poder. Poder, sombras, sombras que golpean contra el poder. Justicia para las sombras. Poder contra las sombras. Los golpes del poder dan en la sombra. La justicia es una sombra del poder. O mejor no: el poder es una sombra de la justicia." 1001  
hasta llegar a la desesperada pregunta-oración de Rita: "Rejas. Y sombras. Dios mío, ¿por qué, por qué tanta sombra?" 1002

También en esta novela aparece la referencia al cuerpo como espacio. La hace Huerta respecto de su trabajo en la morgue:

"[...] sobre el cadáver que no era nadie, sólo un campo para ejercitarse en esa tarea de miniaturista." 1003 y de Olga: "Ya no podía trabajar solo, ni dejar de enseñarle lo que sabía, ni pasar muchos días sin entrar en ese cuerpo, 'mi cuarto', como le dijo." 1004

Aurora, la mujer de Galíndez, recordando a un novio, confirmará esta imagen: "Ella le pedía que cambiara, él aprovechaba para recorrerla como un agrimensor." 1005 Y como en el caso de Juan, Laura, Mara y Mario, el cuerpo impone sus exigencias. Así monologa Huerta:

"O, qué diablos, las fuerzas que empujan, que bailan en la cabeza, la novedad, al fin y al cabo el sexo puede asumirse porque sí, no buscarle complicaciones." 1006

El análisis precedente del espacio en La vuelta de la esquina permite concluir que su sustrato es la falta de libertad, el cual aparece con claridad y repetidas veces en el decurso de la novela. En una conversación entre Rita y el Tano, por ejemplo:

"Él dijo que sí, que bueno que había otras cosas tan terribles como la guerra. ¿Por ejemplo? Por ejemplo la suerte de los humillados, los que no pueden elegir. ¿Se rebelaba? No, era manso. Pero eso no quitaba que sintiera ciertas cosas. ¿Cuáles? La gente que nunca, pero lo que se dice nunca, puede imaginar otro horizonte." 1007

Una de las Voces dice al respecto:

"Algunos ni siquiera se distinguen sobre el mapa; inmóviles, aguardan que las manos los retiren; otros, reducidos a un ínfimo espacio, esperan, ya quietos, ya revolviéndose por retomar su sendero de hormigas, condenadas de cualquier modo a no llegar a su guarida final." 1008

Son interesantes en este trozo las especificaciones espaciales ("mapa", "ínfimo espacio", "sendero", "guarida") y el participio legislativo-teológico:

"condenadas". Con otro lenguaje, el mismo tema aparece en un diálogo entre presos:

"— ¿Y qué querés que haga? ¿Podemos elegir nosotros?

El otro hizo un gesto de exagerado asombro.

— ¡Ah! El ñorse quiere elegir... ¿Sos colifa?" 1009

Y Huerta piensa:

"¿Por qué y cómo se entrelaza todo, se complica, usa a los hombres? ¿Por qué se sentía tan usado, tan incapaz de determinar nada?" 1010

También Rita piensa:

"El hombre siempre entendía. 'Es inútil rebelarse', decía, 'las cosas suceden lo mismo'. O no. A veces daban ganas de estallar, de gritar, romper algo, irse. ¿A dónde?" 1011

Señalo la referencia espacial de la última pregunta. Otra de las Voces dice con todas las palabras lo que el Tano, Rita, Huerta o los presos han balbuceado:

"Soy indulgente con su ceguera, que atribuye a la fatalidad sus males, como si todo lo que sus manos tocan se volviera contra él. Y ya se siente envilecido y esclavo, sin recordar —acaso porque jamás lo pensó— que ningún mortal es libre ni puede seguir los impulsos de su corazón." 1012

Esta convicción acerca de la inexistencia de la libertad humana es, justamente, el sustento del personaje colectivo las Voces dentro de la novela. Ellas, las que la revelan, llegan desde el teatro griego con su fe en el destino:

"¿Qué destino, qué fin espera a unos y otros, los que ostentan aún su poder y quienes lo padecen? ¿Qué pasos será preciso que den en adelante, creyendo quizá elegirlos, aunque obedientes a un trazado imposible de torcer? Entre tanta oscuridad como los envuelve, nosotras, acostumbradas a su espesor, sabemos que una ley parece cumplirse tarde o temprano, la que gobierna el destino de los buenos y los perversos." 1013

Si el destino rige la vida de la criatura única de Peltzer, ésta ha de ser, necesariamente, inocente del daño que ejecuta, ya que no es libre. La idea aparece varias veces en la novela (también en Compartida, en nota 243), pendulando desde el ser inocente hasta el sentirse culpable. Así, el Tano:

"Otra vez se sintió culpable. Todo aquello era por él, aunque nada hubiera hecho, salvo subir a un auto y desear a la mujer que lo invitó. Un desorden, un absurdo, y esas ganas furiosas de protestar." 1014 Más adelante: "El hombre piensa que no puede ser, que sin duda también había sido culpable. No del asalto, claro, ni de la muerte del cajero; pero sí de otras cosas, algo secreto, tanto que ni siquiera él puede descifrarlo, aunque apele al fondo de su memoria."

1015 Luego: "Al fin, todos tenían su razón y nadie era culpable." 1016 Prosigue:

"Claro que el pobre no tenía la culpa... Pero él tampoco." 1017 Después: "A la fatalidad le gustan los inocentes." 1018



Cerca del desenlace dice el Vidente:

"— ¡Ahí, en esa casa de nadie, están juzgando a un hombre! Yo lo conozco. No tiene culpa, nadie tiene la culpa. En la casa de nadie juzgan la culpa de nadie. O de todos nosotros... Sí, ustedes, y yo, y ellos, sobre todo ellos." 1019

Y al final piensa el Tano, elaborando la síntesis de que es capaz:

"Se había quedado allí, había cedido, era su culpa." 1020

Esta oscilación entre la inocencia y la culpa, gestada en la falta de fe en la libertad, origina a su vez una crisis de fe más profunda aún, más totalizadora: nadie cree en nada. Roura duda de la culpabilidad del Tano 1021 pero también de su trabajo 1022 y de la justicia. 1023 Toda su actitud se sintetiza en esta frase abstracta: "— ¿La verdad? Creo muy poco." 1024 El juez es un escéptico ("— Está muy escéptico, doctor." 1025) que no cree en la justicia que administra ni en muchas otras cosas:

"No hay milagros, no hay milagros aquí... El juez miró la araña, los libros, la alfombra, los muebles, hasta el crucifijo, detrás. No hay milagros. Dijo despacito: Lástima que yo... El único milagro sería... el perdón... o la verdad. ¿Y quién la sabe?" 1026

El Tano no cree en la felicidad con Rita:

"Si salgo le voy a pedir que nos casemos enseguida. Eso le gustará. Aunque después... No habría ningún después complicado: Rita era de las que saben que no todo son rosas." 1027

Ni Huerta la espera con Olga:

"Ya sin Elsa, después sin Olga. Después... nada; [...] Y no creer en nada, ni para un año después ni para otra vida. Dejarse arrastrar." 1028

Nadie cree en la justicia:

"¿Justicia? Le daba náuseas esa palabra pretensiosa, altanera, que todos invocaban como si fuera algo sagrado. ¿Quién creía, pero de veras, en la justicia?" 1029

Entonces, la conclusión final del Tano es la única válida: "Pensó que siempre hay una esquina donde estamos parados, con todo el riesgo sobre nuestras espaldas. Y que dar la vuelta es lo mismo: nada sirve." 1030

El proyecto humano revela su inutilidad. "Inútil" es uno de los términos que con mayor asiduidad recorren la obra completa de Peltzer (lo analizaré en "El lenguaje metafísico", 3.3.2.)

La vuelta de la esquina no sólo muestra el ápice del espacio como laberinto-cárcel, poniendo de relieve la carencia de libertad sobre la que se sustenta, sino que manifiesta una tragicidad sustancial de la criatura única que descrece de todo (no sólo de la justicia) y todo lo experimenta como inútil.

Creo que, a igual que en el tema de Dios, para valorar en su justa medida la palabra estética de Peltzer, es necesario tener en cuenta su función catártica. En esta novela con máscara policial y carozo metafísico, Peltzer parece hacer la purificación, por el temor y la compasión, de su propia labor como juez y aun de sus más profundas convicciones. Creo que resulta ineludible para quien ha hecho un descenso al fondo de sí mismo tan raizal y analítico, (es su obra la que lo testimonia), decir, en algún momento: "nada sirve", tocar el límite de lo humano y confirmar su nada. Me pregunto si esta afirmación, hecha desde la

libertad, no alberga una actitud positiva. Seguir viviendo y creando (Peltzer siguió publicando después de La vuelta de la esquina) tras haber escrito esto, ¿no lo confirman?

En cuanto a la presencia del espacio sin libertad en la poesía, elijo algunos versos de Los oficios que acentúan la concepción analizada en La vuelta de la esquina: En "El fiscal":

"Tras el proceso en regla,/ fue condenado el hombre/ a pena capital:/ admirar los barrotes de su jaula." 1031

Y en "El vigía":

"Mira el vigía desde su agreste altura,/ su atalaya entre rejas, su cárcel elegida." 1032

Y en "El acólito":

"Afirmando estar aquí, frente a mi noche,/ [...] y este vasto paisaje indescifrable/ que otra mano más firme/ trazó en la empresa de elegir el marco/ para el hombre, ese actor de última hora/ que estropea la escena concedida." 1033

El espacio sin libertad, prisión en las dos primeras citas, destino en la tercera, muestra relación estrecha entre la poesía y la narrativa del escritor argentino.

El rastreo de los espacios novelísticos de Peltzer permite probar la hipótesis de este bloque: su locus carece de libertad. La creación avanza desde la selva hasta la cárcel, reduciendo la superficie. El proceso cercenador se aplica también a la libertad, que acentúa, paso a paso, la tragicidad de su mutilación. La imbricación antropológico-teológica se hace manifiesta en la progresiva paganización de la imagen de Dios, que acaba suplantando providencia por destino. La realidad providencia, de suyo, sólo tiene sentido en tanto su objeto sea la criatura libre. O, dicho de otro modo, en un plan de amor. Si éste o la libertad no existen, la providencia es insostenible. Afirma Andrés:

"Por eso se puede decir que toda antropología es una cristología imperfecta y que la Cristología es la plena antropología: 'He aquí el hombre' (Jn 19, 5)." 1034

El Cristo ausente en la obra de Peltzer revela, en el espacio sin libertad, otra razón de ausencia.

### 3.2. El tiempo sin esperanza.

La concepción del tiempo en la narrativa de Federico Peltzer evidencia, a igual que la del espacio, estrecha relación con la temática central de su obra y confirma la interrelación antropología-teología.

El presupuesto de este apartado es la ausencia de esperanza en la génesis de lo temporal encarnada en las criaturas. La ruptura del tiempo lineal es el leitmotiv con el que el autor manifiesta su actitud frente a esta realidad. En buena parte de su narrativa, la acción no avanza cronológicamente desde un punto hacia el desenlace. El creador inicia el relato en un momento cercano al final, y, mediante el procedimiento del racconto, vuelve hacia el pasado a medida que incursiona en el breve futuro que media entre el comienzo y el desenlace. Este

modo narrativo acentúa a veces su peculiaridad y empieza por el final ("El silencio") o invierte de modo absoluto la cronología ("Ronda para un infinito"). Exige, sin duda, indiscutible maestría, por cuanto el suspenso queda anulado y los hechos contados, por así decirlo, "antes" de tiempo, no son el soporte del interés. La parábola narrativa de Peltzer apunta más a decir quién es la criatura a la que le ocurrió algo que a relatar lo ocurrido. El tratamiento del tiempo, pues, destaca también la actitud metafísica permanente del autor.

En el narrar de Peltzer apenas hay futuro. Casi todo ocurrió ya en el pasado. Y lo que resta por acontecer está predeterminado por lo ocurrido. Esta observación sustenta, básicamente, mi hipótesis de un tiempo sin esperanza. Analizaré el tratamiento de lo temporal desde tres vertientes: el tiempo como elemento de la estructura narrativa, el tiempo vital de los personajes y las reflexiones de los mismos acerca de aquél. Las rastrearé en los cuentos "Claustro de profesores" y "El camino del árbol" (El silencio), "Ronda para un infinito" (Un país y otro país), "El Filisteo" (Fronteras) y "El cementerio del tiempo" (El cementerio del tiempo), en las cinco novelas y en "Scheherazada" (El mar que tanto sabe de las piedras.)

"Claustro de profesores" ejemplifica una de las tomas de posición de Peltzer frente al tiempo. El relato se inicia casi sobre el final de los hechos. Todo lo que constituye la materia narrativa, la relación del sacerdote con el muchacho, ya está consumado. El discurso es un hito en el cual, el flamante obispo, desdoblado, viviendo y mirándose vivir al mismo tiempo (como Mario Kremer), habla, avanza hacia el desenlace que no existe, porque el real ya ocurrió: "Había pasado un año desde aquel viernes por la noche." 1035 y vuelve hacia atrás mediante el *racconto*, explicándole al lector su historia con el muchacho. Esta aparece relatada a borbotones, sin orden cronológico, prendida de palabras del discurso:

"Casi podría decirles que me voy en paz."

— ¡Cómo puedo quedarme en paz, sabiendo que te alejas!" 1036

o entretejida a él: "Pero quedaba el chico. '... que han enseñado y seguirán haciéndolo...' " 1037

Creo que lo esencial del cuento, en lo que al tiempo se refiere, es que todo ya pasó, hace un año. El "hoy" también está en pasado: "El homenaje era para mí." [...] "Me habían elevado a la silla episcopal." 1038 El presente verbal aparece brevemente en el discurso encomillado, en la transcripción de algún diálogo con el muchacho, en la escena final:

"— Gracias... Al padre Nolan y a mí nos gusta caminar." 1039

El futuro asoma apenas y marca la condena: "'Ya nunca estaré solo', pensé. '¿O estaré más solo que nunca?'" 1040 No hay esperanza, porque todo ya ocurrió, y lo que ocurre en el presente no tiene poder para reparar el pasado. El deseo del sacerdote de volver a ver al joven, de algún futuro para la relación, recorre todo el cuento, pero no produce el reencuentro:

"¿Me saludaría después?" 1041 "No tenía la certeza, ni siquiera la esperanza, de que me saludara al final." 1042 "Miré por encima de las cabezas; ya no estaba él." [...] "Pensé que, tal vez, se hallara más cerca, entre la fila de los que me saludaban, y que por eso no me fuera posible verlo." [...] "Miré la salita por

todos lados, como si pudiera estar escondido ahí." [...] "Tenía la esperanza de verlo en la vereda, alejado por su timidez. ¡Dios, Dios! ¿Por qué permites menudas ilusiones que no se cumplen?" 1043 y "Todavía al doblar la esquina miré hacia atrás, por si acaso." 1044

Todo acabó, hace un año: "Quizá supo que nadie me importó tanto como él, y que lo había perdido." 1045 Se puede decir y repetir tres veces a sí mismo "No soy responsable." 1046 reabriendo la temática del "daño inocente" de Laura, pero no deja de esperar. Y la esperanza no se cumple. El incumplimiento es doble, porque también el joven puso su esperanza en el sacerdote. Esperó ser amado para poder creer y su espera fue defraudada. La impotencia del amor humano reedita en este punto su vigencia. Esta desesperanza temática doble que el cuento plantea en su línea argumental encuentra, pues, excelente forma literaria en la concepción de lo temporal con que Peltzer la estructura. El lector sabe que todo ocurrió ya, y que lo ocurrido es irreversible, a partir de dos niveles de lectura: el del mensaje y el del esqueleto temporal del cuento. Este último pregonera, a la luz de otros relatos, algo más profundo que el primero: no se trata de la anécdota aislada de dos personajes en una situación determinada. Se trata de la concepción antropológica del creador, de lo que cree acerca del amor humano y del tiempo de la criatura. Habla de la impotencia de uno y de la falta de esperanza del otro.

En "El camino del árbol" la temática del tiempo y su tratamiento tienen papel primordial. En cuanto a lo primero, aparecen en el cuento el tiempo del protagonista, su "apuro" porque debe salvar a la desconocida, y el tiempo de los otros:

"Y la conversación que se cruza, y el tiempo que se va, siempre se le va, a él, no a los otros; los demás no tienen apuro, [...]" 1047

Este enfrentamiento recorre todo el cuento, aísla al protagonista, lo marca como alguien diferente. Dice:

"Y él tratando de explicarles su urgencia, y que no la vio a Diana, pero que la va a ver, aunque sea dormida. El tiempo suyo, su tiempo; personal, como su muerte." 1048

Su tiempo nace en una promesa:

"'Espéreme, no se mueva, pase lo que pase, voy a volver.' 'Sí, pero pronto.' 'Lo más pronto que pueda.'" 1049

La promesa es pagar, hacerse cargo de la deuda ajena, la de ella: "Y él: 'Le vamos a pagar.' 'Bueno: traiga la plata. Yo lo espero. Hasta entonces ella no sale.'" 1050 Una identidad cristológica se va adueñando del hombre:

"[...] el préstamo, la usura, dar a otros, Cristo en otros, dar a Cristo, un silogismo perfecto, qué lógica, correr, correr, sembrar el tiempo, el precioso tiempo, para volver donde ella estaba, [...]" 1051

Y ella que lo llama "Señor":

"[...] con su intacta fe en el hombre que llamó 'Señor'." 1052

Los amigos que sentencian: "'Te crucificarán.'" 1053 y "[...] ¿no sabés que quien se mete a redentor...?" 1054 hasta que al final, apoyado en el árbol-cruz, al que "[...] sería bueno que le nacieran brazos, unos brazos enormes, para hundirse en ellos, para confiarles el cansancio de una noche demasiado larga, [...]" 1055

Y otra vez los demás, que no entienden:

"tipos a montones así, miralo, se emborrachan hasta la inconciencia; más en estas noches, yo no sé qué placer pueden sentir.' 'No da más, ¿nos acercamos?' 'Ya se arreglará solo.'" 1056

Todo esto ocurre en Nochebuena, paradójicamente, porque la Navidad parece ser para el protagonista un Viernes Santo sin Resurrección, puro fracaso humano, pura desesperación. En el casi incoherente monólogo final aparece "[...] el chico de la cruz futura [...]" 1057 En esta temática del tiempo, salvar es, pues, el centro. Y el hombre pretende, rodeado de los que no entienden, salvar a quien no quería salvarse: "Váyase, ya ve que estoy bien, no quiero su plata.'" 1058 El papel cristológico fue un fracaso: no había criatura que quisiera acoger su salvación. Había esperanza para la muchacha provinciana que irradiaba desamparo, (p. 163), y tenía el pelo suave, (p. 163), pero ella no supo esperarla. En cuanto al tratamiento del tiempo, el cuento tiene por momentos, en especial en las páginas iniciales, un ritmo vertiginoso. Peltzer logra esta celeridad de la acción mediante la frase breve:

"Llamó desde el bar y bajaron a abrirle. '¿Qué hacés a esta hora?' 'Mirá, te voy a contar...' 'Pasá, están los muchachos.' 'Te explico en el ascensor, dos palabras.'" 1059

El uso reiterado de los puntos suspensivos que suprimen, con apuro, lo no esencial. El diálogo sólo encomillado, sin raya ni interlocutor definido, dando a conocer únicamente lo imprescindible.

El tiempo de la acción es prolijamente detallado: "[...] la modorra de la tarde agitada, [...]" 1060 "[...] y parecía inútil pensar en las ocho de la noche, una hora hasta la casa, [...]" 1061 "Son las diez de la noche, han pasado dos horas [...]", "Las once menos cinco, va a mover cielo y tierra, después [...]" 1062 "[...] son las dos, qué importa, mañana nadie se levanta hasta las doce." 1063 y "[...] la última casa, la última plata, las cinco, cuando ya no había ningún lugar adonde ir; [...]" 1064

En esta carrera contra el tiempo, el hombre inserta el tema de la fe:

"Y el hombre, muy curtido para creer, ya no creía en nada; tal vez un poco en su fuerza, nada más." 1065

dice del "hombre macizo", el que le alquila el altillo para escribir. Con su mujer hace "Una apelación a la fe; [...]" 1066 y piensa para sí que: "[...] es bueno creer en algo, en las cosas simples que se celebran una vez al año." 1067 Porque quizá "[...] él, ahora, estuviera viviendo su ocasión única, una vez en la vida [...]" 1068, y están los amigos que no le creen: "¡A quién le vas a hacer creer ese cuento!" 1069 y los que lo creen borracho, al final. Era un problema de fe. Lo es querer salvar, pero también querer salvarse. La "mujer acorralada" eligió una realidad semejante a la del cuadro que el hombre va a colgar en el altillo: "Ronda de presos". El espacio sin libertad reedita sus coordenadas.

La temporalidad lineal aparece quebrada también en este cuento. El relato empieza cuando la acción ya está al filo del desenlace, cuando al via crucis del hombre le faltan unas pocas estaciones antes de la crucifixión en el fracaso. La libertad de la criatura se niega a la salvación. Pero ésta existe; el hombre reunió el dinero; el rescate era posible. Así como en "Claustro de profesores" cada uno

creyó y confió en el otro y resultó desesperanzado por el otro, en este cuento la salvación por el otro era plausible. Era amor; sólo había que creerlo y esperarlo. La mujer no lo hace. La criatura es prisión para sí y para los otros. La concepción de lo espacial sin libertad se entreteje a la de lo temporal sin esperanza y el lenguaje teológico irrumpe en la experiencia humana mostrando la envergadura metafísica que el autor es capaz de imprimirle a una anécdota cualquiera. En las manos de Peltzer toda materia narrativa, por insignificante que parezca, logra convertirse en vehículo de una meta-historia que siempre resulta ser la condición humana.

"Ronda para un infinito" es, entre los cuentos, el ejemplo más acabado de ruptura de la cronología y de desesperanza. Analizaré ambas afirmaciones. La primera escena del cuento, si se me permite el término teatral (está dividido en siete), es el desenlace. Desde allí, el relato avanza hacia el pasado. La inversión del proceso temporal cronológico es, pues, absoluta. ¿Qué objetivo persigue? El lector queda despojado de la intriga, ya que en poco más de diez líneas sabe qué pasó. La acción restante irá revelándole las causas de lo acontecido. La atención es desviada del hecho y dirigida a sus motivaciones; obligada, pues, a una lectura más profunda de la realidad. Es posible entonces indagar en el corazón del protagonista sus razones para morir. Si la ordenación de las escenas hubiera sido cronológica, las causas habrían mermado su peso en beneficio del desenlace. Pareciera que Peltzer ha corporizado en esta pieza el proceso de gestación del cuento. Se dice que, habitualmente, el escritor concibe primero el desenlace y, en función de él, el resto. Peltzer ha escrito como pensó. El final es la secuencia causal invertida, cada una de las escenas concatena con la anterior y la siguiente el proceso causal, y cada una es temporalmente posterior a la que le sigue. Este modo extremo de invertir el tiempo, que convierte el futuro en pasado y el avanzar en un retroceder, aparece dentro del cuento espejado en la caracterización del protagonista:

"[...] el personaje (un hombre herido, frustrado, que bien podía ser él) miraba la vida hacia atrás, sin esperanzas." 1070

En ese mirar permanente "hacia atrás", al pasado, radica la negación de la esperanza, sobre todo porque se ha "preterizado" el futuro. La nostalgia de lo que no fue tiñe lo que fue y la melancolía invade el presente. ¿Y qué motiva el mirar "hacia atrás"? ¿No es el ser humano criatura proyectada hacia el futuro, lo cual también incluye la muerte como último proyecto vital? Si la memoria retiene del pasado la cifra de la identidad, en el futuro se cifra la esperanza. La narrativa de Peltzer, insistentemente, remite la mayoría de los hechos al pasado y desde él suele remontarse a otros pasados anteriores mediante el racconto. La insistencia en el mirar "hacia atrás" parece contener una dosis de obsesión por el análisis y otra de patología melancólica. El pasado adquiere para esta mirada un carácter uterino, seguro, y el futuro un algo amedrentador. El amor, en cuanto proyecto, es temible: "[...] todo lo que se ama es temible." 1071 El temor es un sentimiento determinante en la vida del protagonista:

"(caso del hombre con aquella mujer que amó y por miedo no arraigó a su vida)." 1072

y al final todo un largo párrafo sobre el tema:

"El verdadero motivo residía en el miedo. Un miedo cuya índole parecía difícil de desentrañar; o tal vez no tuviera índole ninguna. Un miedo a secas, que lo temía todo, y en todo se corporizaba: desde el chillido de las lechuzas (la muerte), hasta las llamas (el diablo y su infierno). Él, ciertamente, no había elegido su miedo, y quizá por ahí fuera posible deslizarse alguna acusación más allá del hombre. O quizá todo fuera un juego sometido a ciertas reglas: el miedo, sí, pero también la fuerza para destruirlo, o para espantarlo. Y acaso el hombre amara su miedo, porque así se salvaba de la vida, que puede ser como una muerte, o un demonio, para quienes temen vivir." 1073

Muchos de los temas centrales de Peltzer aparecen incluidos en este cuento breve, como pinceladas del retrato del protagonista. Así, la falta de libertad en la segunda escena, la soledad en la tercera, la ausencia de esperanza y la acusación contra Dios sumadas a la falta de fe, el temor de amar y el deseo de autodestrucción en la cuarta, el abandono del ser querido, la muerte, la condenación y la vida como juego macabro en la quinta. Considerado desde esta perspectiva, "Ronda para un infinito" es una excelente síntesis temática de los motivos capitales que la obra de Peltzer desarrolla. Analizado desde un punto de vista más estructural, se hace evidente que las escenas más despojadas de contenido (la primera y las dos últimas), son las que, como columnas, soportan el esqueleto formal del cuento, ya que la primera contiene el desenlace, 1074 la sexta el motivo desencadenante puntual del suicidio y la última opera la recopilación de los datos diseminados, también en orden invertido:

"El hombre se dejó caer. El hombre caminó por la escollera. El hombre atravesó la playa. El hombre salió de la cabaña. El hombre leyó el diario. El hombre fue a buscar el diario a la estación. El hombre estaba solo." 1075

Las siete repeticiones del sujeto, el laconismo de cada frase, los seis verbos en pretérito terminativo y el séptimo, durativo, que convierte a la soledad en un estado, son recursos que crean un efecto desenlace-latigazo por puro peso estilístico, ya que el desenlace conceptual es conocido desde la primera escena del cuento.

La perfección estructural de la pieza, la teatralidad del relato organizado en escenas, la inversión absoluta de lo temporal, la fluencia constante de la acción regresiva, el rigor expresivo llevado a su punto máximo y la visión metafísica de lo cotidiano y menudo convierten al cuento, a mi juicio, en paradigma del género. Materia y forma hallan en él unidad perfecta. Es, sin duda, el ejemplo más extremo de ruptura del tiempo lineal y acabada síntesis de la temática de su autor. La palabra estética de Peltzer logra plasmar en él su dramática concepción del tiempo sin esperanza encarnándola en una criatura en la que convergen sus motivos medulares en relación de causa y efecto con magistralidad notable. 1076

El tratamiento del tiempo en "El Filisteo", a diferencia de los tres cuentos anteriores, aparece referido a un acontecimiento soteriológico puntual: la venida de Cristo, que en el relato es nombrada como "el tiempo". Dice el protagonista: "Sí, ya no es tiempo, porque todavía no es el tiempo." 1077 Esta totalización de lo temporal en lo cristológico hace que el Filisteo quede fuera del

tiempo, porque su presente es un pasado referido al suceso esperado, que aún no ha llegado, que lo condena por haber nacido filisteo y antes del tiempo. Toda su reflexión acerca del tiempo alude al cumplimiento:

"Algo, sí, he creído entender después de deslizarme durante siglos entre los hombres; algo demasiado terrible, o demasiado grande para abarcarlo con palabras y darle cabida en mi corazón." 1078

Es, junto a Laura y la protagonista de "Scheherazada", uno de los pocos personajes de Peltzer que cifra el tiempo en el futuro. Pero, como la mayoría, no puede esperar ni creer: "[...] más aún, algo del increíble futuro, que no espero ver jamás consumado." 1079 En el contexto del relato, ninguno de los creyentes contribuye a afirmar su fe o su esperanza de salvación en El que vendrá, y él se autoexcluye porque el acontecimiento futuro le es "increíble" y no espera verlo. No le basta para sentirse justificado saberse justo ni que David lo llame así:

"Filisteo, tú eres justo. Y esa condición tal vez tenga acogida en los designios de mi Señor." 1080 Tampoco le alcanza la certeza del Rey respecto de la misericordia divina: "[...] después de derramar a raudales su misericordia sobre el hombre." 1081 Como en todos los personajes de Peltzer que se plantean el tiempo, pesa sobre él la carga inexorable del destino:

"La tarde caía, estábamos los dos muy tristes; yo por mi destino, o por el destino de los que éramos su pueblo; él quizá por mí, su amigo lleno de preguntas." 1082

El tema del elegido (tratado en I, 3.3.5.), desencadena la rebeldía del Filisteo.

Dice éste, refiriéndose a David:

"Era el elegido y tenía derecho a todo; hasta a descansar en su ciudad, a la espera del tiempo en que brotara de sus descendientes aquel hombre que anunció, y de quien hasta hoy, muy cercana también mi muerte, no he tenido la menor noticia." 1083

Remitido o remitiéndose al pasado, excluido o excluyéndose del acontecimiento único, el Filisteo descifra en las últimas líneas del cuento su trágica concepción del tiempo:

"Pasa el río con su rumor constante. Pasa entre nosotros, que pasamos. Va hacia otro mar en cuyo horizonte ninguna isla se divisa. No importa: pasa el río. No deja nunca de correr." 1084

En el eterno devenir no hay acontecimiento que quiebre la sucesión, no hay kairós. La vida se convierte en "ser para la muerte" y en el tiempo no cabe la esperanza. El Filisteo confirma el enraizamiento de las criaturas del escritor argentino en el pasado, la impotencia vital que les niega el futuro, la determinación del destino, la doliente incapacidad de creer y esperar en el amor y el desesperado remitirse siempre a sí mismos, presos de sí y condenándose a la desesperanza.

"El cementerio del tiempo", la pieza que da nombre al libro de cuentos de 1990, es una reflexión acerca del tiempo. Miguel Larsan es un coleccionista de relojes. Su tarea "— Es como guardar el tiempo muerto." 1085 Este custodio del pasado afirma, sin embargo, que "— Un reloj es la cosa más viva que existe." 1086, pero sus relojes de colección no funcionan, no marcan el tiempo. Son pasado y



muerte, como sus propietarios; todos juntos forman "el cementerio del tiempo".

Para Larsan

"— [...] nosotros no somos los dueños del tiempo." [...] "El tiempo es... es lo más fuerte." 1087

La insinuada incredulidad de Larsan puede explicar esta absolutización del tiempo: "— El Relojero... ¡El Gran Relojero! ¿Usted cree?" 1088

El tema de la muerte ronda detrás del tiempo desde el epígrafe del cuento. El joven pensionista afirma:

"No tenemos bastantes manos ni bastante sitio para sepultar toda esta muerte que nos rodea." 1089

Los relojes detenidos de Larsan no son más que metáforas de su desesperado deseo de vivir y hacer vivir para siempre:

"Ya no compraba relojes. Quería arreglarlos a todos, darles cuerda, ponerles máquinas, vísceras, hacer que latieran, de nuevo, para siempre. Como sus dueños." 1090

El coleccionista del pasado y la muerte sólo pretende exorcizar su obsesión coleccionando lo temido. Acaba internado, cada vez más obsesivo. Toda la parábola acerca del tiempo que el cuento significa, excluye al futuro. El escenario es el "cementerio", el pasado; y la protagonista, la muerte, en ropaje de reloj detenido.

En Tierra de nadie, la concepción del tiempo es lineal, y el sucederse de los hechos, cronológico. En esta primera novela, de 1955, el tiempo no ocupa lugar central. Cuando alguno de los personajes reflexiona sobre él, sin embargo, marca su tragicidad:

"Algún día... Quería vengarse apurando el tiempo.

Pero ese devorador mastica mucho justamente cuando más prisa tenemos."

1091

Para Juan, el tiempo personal, la edad, es un enemigo. Se lo hace sentir doña Rosa:

"— [...] ¿O te creés que ví'a permitir que pase penurias, como yo, con un chiquilín que no sabe nada de la vida?" 1092

No puede conciliar su decisión limpia de vivir el amor junto a Rosita con el tiempo que le imponen desde afuera. Por eso le dice irónicamente al cura:

"Pero habré hecho las cosas a tiempo. ¡Y eso sí que les importa! No apurar, no adelantarse al paso de todos." 1093

Tras la violación de Rosita, Juan encarna la concepción del tiempo sin esperanza:

"Había un contraste fatal entre eso y el amor en el río, al caer de la tarde, en cada uno de los momentos en que llegaba prometiendo futuros. Era algo que ya no podía modificarse ni aunque Dios quisiera." 1094

Esta desesperanza humana condice con la imagen del Dios "cruel y culpable", "sordo" y carente de paternidad que menciona pocas líneas después. Sin duda también con la impotencia, que Peltzer le atribuirá en obras posteriores. En la página final de la novela, el padre Santiago reúne las coordenadas de lo espacial y lo temporal, desplaza la responsabilidad, adjudicada por Juan a Dios, hacia el hombre, y da testimonio de su misericordia:

" – Yo no lo defiendo. Digo que hay almas que necesitan escapar del mundo porque nosotros no les dejamos lugar en él. Nos toca una gran porción de culpa. No les mostramos a Dios, ni les hacemos un poco de sitio a nuestro lado, siquiera para darles tiempo hasta que lo encuentren. Tienen que seguir buscando solos y no encuentran más salida que la muerte." 1095

En síntesis, el tratamiento del tiempo se bosqueja en Tierra de nadie a partir de breves acordes iniciales que bastan, sin embargo, para perfilarlo privado de esperanza. La voz de la rebeldía carga a Dios la culpa de esta temporalidad desesperada. La voz de la fe se la enrostra a la criatura. Pero más allá del responsable, para ambas, es un hecho.

En Compartida, el tratamiento del tiempo no avanza cronológicamente.

Comienza después de lo que pudo ser, para la economía del relato, el desenlace: la muerte de Hans: "Hoy, el primer día sin Hans." 1096

La primera afirmación que hace Laura respecto del tiempo se refiere al futuro: "Tengo por delante mucho tiempo; tiempo vacío. Llenar la vida es fácil, pero a condición de tener algo que también sea vida entre las manos." 1097

El suyo es un futuro no vital, por eso volverá una y otra vez al pasado tratando de desentrañarlo, de arrancarle, en múltiples raccontos, su sentido. La novela mantiene permanentemente ese movimiento presente-pasado, igual que La razón del topo y La vuelta de la esquina. En la primera parte, Laura va desde su presente, en el departamento de Guerrero y acompañada por su madre, hasta su pasado infancia-adolescencia en el pueblo. En la segunda, desde su presente hasta su pasado juventud a partir de la llegada a la ciudad: "Llegué a Buenos Aires una noche calurosa, como ésta." 1098 En la tercera, desde su presente hasta su pasado más cercano, compartida por Hans y Guerrero. Este constante reflujo de lo pretérito sobre lo actual otorga al pasado un carácter tan determinante del presente que la historia toda de Laura (y como tal, pasado) anida en su ayer. Ella busca en él sin finalidad predeterminada:

"Hasta podría darse el caso de que, a partir de ahora, toda mi historia brotara sin más objeto que éste: hacerse historia." 1099

Sin embargo, la profundidad con que indaga en lo que fue, confiere a su intento una cualidad esencial: la de búsqueda de su identidad. Dice:

"A veces pienso en mi vida como algo muy lento que, de golpe, se hubiera acelerado. No puedo, entonces, reconocerme. Dicen que somos los mismos, que hay una indestructible unidad entre nuestro pasado y el presente." 1100

Es muy frecuente en esta novela que la primera palabra del capítulo denote temporalidad. Ya porque el morfema es un verbo (en presente: I, IX, XVIII, XXIV, primera parte; II, tercera parte; en pretérito imperfecto: XII, primera parte y XIV, segunda parte; en pretérito indefinido: XI, XIV, XV y XXII, primera parte; III, VII, VIII, IX, X, XI, XIII y XX, segunda parte y II, V, VII, IX, XVI y XVII, tercera parte; en pretérito perfecto: I, XV, XVII, segunda parte y I, tercera parte); ya porque es un adverbio o un complemento circunstancial de tiempo (II, IV, VI, VII, X, XIII, XVII, XIX, XX, XXI, XXII y XXIII, primera parte; II, IV, XVI, XXI, XXIII y XXV, segunda parte y IV, VI, X, XIV, XVIII y XX, tercera parte); ya porque es una construcción temporal (VIII, primera parte y XVIII, segunda parte); ya porque es un adverbio seguido de verbo (III y V, primera parte). Es,

sin duda, significativa esta insistencia en encabezar el relato con una palabra semánticamente temporal.

La imagen del reloj aparece relacionada a la experiencia del tiempo de Laura: "Estoy sola y fatigada. He perdido la noción del tiempo. Siempre sucede en estos casos. La muerte tiene ese poder: llega a una casa cualquiera e inmoviliza un poquito de tiempo a su alrededor. Es como si todos los relojes se detuvieran." 1101

Y más adelante:

"En esa época largamente vivida, en ese ir y venir de la aguja que era como el péndulo de otro reloj interior, [...]" 1102

La colección de Miguel Larsan aparece anticipada.

Inmersa en esta trágica conciencia del tiempo, Laura apuesta todas sus esperanzas al amor, pero pronto descubre que: "— Nunca pasa nada en el amor [...]" 1103 Entonces universaliza su experiencia:

"Nada les sucedía, nada importante, definitivo. Vivían esperándolo, como yo... y no llegaba nunca. Era como un escozor de ser algo, de poder cambiar su destino, otra vida, la más propia." 1104

Esta espera de la criatura de Peltzer, que el amor humano defrauda por impotente, se siembra en el tiempo. Es realmente una espera metafísica, en cuanto se la nombra como "escozor de ser algo, de poder cambiar su destino". Libertad y esperanza, dos de las cuestiones de disputa permanente, aparecen aquí en crisis.

Peltzer vuelve en La noche al tratamiento lineal del tiempo y delimita la acción en una unidad muy estricta: desde "— Las seis, tal vez las seis y media." 1105 de un domingo, hasta la medianoche:

"— Sentémonos: estoy cansada. ¡Pero diez minutos! Hasta las doce... " 1106 El devenir temporal es minuciosamente pormenorizado:

"— Realmente es una tarde preciosa;" 1107 "— Pero está anocheciendo." 1108 "— Alrededor de las nueve y media." 1109 "— ¡Ah! Los apagan a las diez... ¡Qué tarde!..." 1110

En Mara —como en la mayoría de los personajes de Peltzer— hay una conciencia lúcida y pesimista del tiempo, que a veces se manifiesta particularmente nítida en el lenguaje, con gran sugerencia y notable economía de recursos: "— 'Ahora' es... desde hace un tiempo." 1111 (El adverbio constituye, sin duda, una pieza estilística importante en manos de Peltzer. Lo destaco aquí en función de su invariabilidad). Es decir, el presente es, casi, pasado y entonces, el futuro, casi, no existe. El tema se retoma pocas páginas más adelante:

"— Tengo mucho miedo y piedad. Piedad por lo que fui, miedo por lo que seré." 1112

En el contexto de la página, lo que Mara dice temer es la vejez, pero creo que integrada la frase al discurso todo de la protagonista, su significado es más amplio. Mara le teme al futuro porque éste es para ella el pasado. Porque no espera nada de él, ya que lo siente incapaz de prometerle algo:

"— No sé. Nada más que buscar. No de esperar a que pasara algo: adelantarme." 1113

Y en la misma página: "— ¿Hacia adelante? ¿Yo miro hacia adelante?" Poco después, ella misma parece contestar a esta pregunta: "— Sí, lo contrario. Que lo mirara como algo ya pasado." 1114 La última vez que alude al tema dice: "— No soy ninguna oportunidad. Con vos hubiera pasado igual." 1115 Mara avanza en la delimitación del tiempo hasta convertir el futuro en pasado, simplemente porque no existen las oportunidades y entonces no es posible confiar en el cambio de lo por venir. Este fatalismo, profundamente entretejido al descreimiento en la libertad, recuerda a Mario Kremer, al Tano, a Eduardo Huerta. Las últimas frases de la novela muestran el deseo de Mara de ver al hombre entrando en el pasado:

"— [...] quiero verte caminar de espaldas." 1116 "— [...] y no te des vuelta [...]" 1117

Mara subraya, pues, en su tiempo sin futuro, la ausencia de esperanza.

En *La razón del topo*, a igual que en *Compartida*, el tratamiento del tiempo no es lineal. Mario Kremer comienza el relato con su llegada a la pensión: "[...] aunque apenas asoma octubre." 1118 y termina con su permanencia allí, tras la partida de Dolores y don Hernando. El tiempo que media entre el inicio y el final se acerca a los dos años (pasó dos navidades: p. 233, y la última vez que ve a Dolores es en mayo: p. 267.) Su relato se encarga de pormenorizar el devenir temporal: "Mañana es 9 de julio [...]" 1119, o sea, lleva casi diez meses en la pensión:

"Ha pasado casi un año desde que llegué a esta casa." 1120 "[...] después de esta segunda Navidad en mi cuarto, [...]" 1121 "Salí por primera vez, al cabo de un año y medio, fui al primer cuarto, [...]" 1122

Durante este lapso, Mario indaga en su pasado de infancia, juventud y matrimonio buscando, igual que Laura, una clave de identidad. Y a poco de llegar, en la primera Navidad, se le impone el presente: Dolores. Oscilará entre pasado (Anita) y presente (Dolores), sin atreverse a permitirle a este último convertirse en futuro. Aunque diga: "Debo escribir, pues, en presente, [...]" 1123 el pasado lo determina con tal energía y tanto teme que el presente se haga futuro, que indaga en lo pretérito execrándolo y refugiándose en él simultáneamente:

"Aquellos años me marcaron para siempre. Aprendí dos cosas, sobre todo: primero, a no rebelarme más, a admitir que el destino existe, que nadie es dueño de sus actos, porque llega atado y sólo hace aquello que le dejan hacer; y después, el valor del tiempo, esa corriente que circula por uno, y se va, pero llevándose algo del ser, robándole cosas que no se perciben, a las que ni siquiera se les da importancia, y que no vuelven nunca." 1124

Ni libertad ni esperanza en la cosmovisión de Mario Kremer. Determinación, "destino", y el tiempo como realidad meramente subjetiva, que pasa, arranca y proyecta a la muerte, nunca como realidad objetiva que contiene un futuro en el que algo puede acontecer. Porque cuando el futuro irrumpe como promesa (Dolores) en el presente, Mario se niega a vivirlo, "atado" al pasado. Este marca y sella, inexorablemente, y lo actual adquiere una cualidad definitiva, que anula todo futuro. Kremer reflexiona ante el recuerdo de una imagen de infancia, el Rey de los Asirios lanceando los ojos de los prisioneros tras la batalla:

"Y yo, de chico, miraba ese relieve, horrorizado más por el tiempo, que por la crueldad. Porque –pensaba– los que hasta ahora veían, en el ahora inmediato no veían más, y aquello era para siempre. El ojo no se recupera, diría un oculista sentencioso. Y a mí me aparecía un vacío en el estómago, como si me hubieran sacado las cosas que lo llenaban. Sólo después supe que eso era el valor del instante, es decir, el tiempo." 1125

La fatal determinación del pasado tiñe de melancolía su presente:

"Mira el presente, todo lo que se fue. ¡Qué triste cosa puede resultar vivir, sentir el peso de tantas ausencias: algunos seres, ciertas cosas... la juventud! Y pensar hacia adelante, pero casi sin tiempo; porque ya se ha sobrepasado la mayor parte del tiempo, y lo que ahora falta es poco. Digamos... diez años." 1126

Su presente es añoranza del pasado y su único futuro: la muerte. El pasado es todo: lo mejor y lo peor:

"¿El tiempo?... Que todo lo mastica, lo tritura." [...] "Pero yo no puedo decidir. Tropecé, estoy marcado." [...] "¡Nunca hiciste nada! Nunca tuve motivos para hacer nada." 1127

El tiempo es un destructor, y nada se puede esperar de él como no sea la muerte. Mario, que sabe mirarse con despiadada lucidez, enumera los hechos acaecidos en la terna temporal y les adjudica, en cada caso, valor de "peso":

"Por eso tú, Marito, te torturas elaborando los hechos del pasado, del presente y del porvenir. Te pesan las cosas de antaño, con bastantes espinas, ésas que tu mamá te hizo acumular y te empalagaron hasta quitarte el sabor de la vida." [...]

"Pero te pesa asimismo este presente que es trampa de ratón, porque ahí está el queso, y se llama Dolores, y te martilla noche a noche." [...] "Y te pesa –¡hasta qué grado!– el futuro, porque te van a desarmar el andamio que construiste [...]" [...] "¿No te preparaste, desde siempre, a vivir tu fracaso como si ése fuera tu único programa vital factible?" 1128

El pasado es un peso de rosas (¡!), el presente un peso de trampa y el futuro un peso ("¡hasta qué grado!") de fracaso asegurado. La neurosis del personaje aparece aquí, desplegada sobre la coordenada temporal, en toda su magnitud. Promediando la novela, la desesperación ante el futuro inasible y la regresión al pasado van in crescendo: "Ahora puedo rabiar, gritar mi odio contra el tiempo, lo que se adelanta y lo que llega tarde; tanta cosa que parece cruzarse cuando no se debe cruzar y no acude en el momento de su sazón." Y en la misma página:

"– Vas a recuperar esa fe, Mario. Conmigo..."

– ¡Con nadie! No quiero nada. Ya elegí: he perdido." 1129

El tiempo parece parte de un juego absurdo que la criatura sin libertad está condenada a jugar, sin entender ni encontrarle sentido, gritando la única rebeldía que puede: su deseo de perder. Y la negación del presente aparece formulada en pasado: "ya elegí" y todo el futuro es reducido a otro pasado: "he perdido".

Remitirse al futuro es siempre, en esta novela, aludir a la muerte. Mario se sueña muerto, con Anita:

"¿Qué podemos hacer?' 'Nada.' '¿Nada?' 'No, nada. ¡Estaremos así para siempre! Hasta que aprendamos a no sentir el tiempo. Eso es la muerte.'" [...]  
"No. Todo sin después. El instante..." 1130

Un pertinaz y desesperado empeño por negar el futuro lo acosa. Pero la causa de esta negativa, que es recusación de la vida, parece estar, esencialmente en su subjetividad. La minuciosa manía de análisis lo sumerge y empantana en el pasado. Pero no porque: "Lo que pasa es que nada pasa; que nada me ha pasado nunca." 1131 (su frase recuerda las de Laura, en notas 1103 y 1104 y anticipa la de Dolores, casi idéntica:

"— Cosas del amor, de lo que va a pasar. Han de ser mentiras.

— ¿Por qué?

— Porque nunca pasa nada como una cree que va a pasar." 1132)

sino porque:

"Mario Kremer consumió su vida impidiendo que le pasara lo que deseaba más ardorosamente." 1133

Sabe con lucidez dolorosa que es él mismo quien se impone un tiempo sin esperanza y que éste no es una realidad objetiva que lo determina, porque

"Ahora está Dolores al alcance de la mano [...]" 1134 y él elige un futuro sin

futuro, sin ella: "Dolores, Dolores; todo lo demás es el pasado, la muerte." 1135

La muerte no es, entonces, como ha pretendido demostrar, la promesa única del futuro. La muerte es sumirse en el pasado:

"Comprendo, al fin comprendo. Es preciso desvalorizar a Dolores, afirmar a Anita, mi mujer, para no ser el hombre de la otra. Más simplemente: para no ser el hombre." 1136

Y esto elige. Pero no tanto por presión de las circunstancias, por falta de libertad objetiva, por destino de la criatura, sino por razones subjetivas vinculadas a su propia historia. Por miedo, creo, en definitiva. Un miedo sobre el que no se anima a saltar para lograr vivir. Toda la antropología, con su concepción psicologista, y la teología del autor convergen sobre el protagonista. El Dios de Peltzer (cruelmente poderoso o impotente, jugador, silencioso y distante, antipadre) y su criatura (madre dura y dominante o padre débil, abandonada y enferma de desvalimiento, sumida en un espacio al que considera carente de libertad y en un tiempo que percibe despojado de esperanza) parecen haber engendrado a este suicida en potencia que es Mario Kremer.

Es muy fuerte en él, como en Laura, la creencia en la determinación, muy serio el conflicto con la libertad. El mismo planteo aparece en Tierra de nadie, sólo que Juan no tiene edad suficiente para evidenciar conciencia clara del problema y Mara, en La noche, aunque la puntualiza reiteradas veces, no tiene estructura narrativa para explayarse acerca de él. Mario reflexiona:

"Antes quería ganar, pensaba que podía hacerlo, pero no. Ocurre que algunos, como Mario Kremer (pág. 118 de un manualcito sobre neurosis) no ganan nunca, porque se fabrican las condiciones para perder. (¿Y por qué, si puede saberse? Porque son así. ¿Y quién los hizo así? El medio. ¿Y entonces? Entonces aguantarse." 1137

La responsabilidad-culpa le es adjudicada al "medio", lo cual es coherente a partir del descreimiento en la propia libertad. Pero resulta evidente que por este

camino la criatura se vuelve impotente para decirse su verdad última. Creo que hay en esta actitud un rechazo de la realidad pecado, consecuencia de la realidad libertad. Mario monta, para saberse, un gigantesco andamiaje psicologista. Pero no logra saberse en el amor de Dolores, ni perdonarse. Corporiza la culpa fuera de él, la adjudica al "medio", y tampoco logra lanzarse al riesgo de amar. Don Hernando alude en su segunda carta a una raíz del conflicto de Mario que éste no incluye en su análisis: la soberbia: "No nos encerremos, pues, en la soberbia del uno." 1138 Quizá indagar en esta vertiente hubiera equilibrado la balanza culpa ajena-culpa propia, permitiéndole algún dinamismo de salida, ya que la que él sondea lo paraliza. Así, buscador de infinito, acaba preso de la finitud más alienante:

"Mañana: hay que pensar sólo en mañana. Hacer la lista para la estusiasta Pura II, afeitarse, asearse, leer alguna biografía." 1139

Una liturgia cotidiana carcomida por la nada:

"Abandónate, Mario, en los amorosos brazos del vacío, ya que no supiste abandonarte a tantos brazos llenos." 1140

Mario Kremer, la criatura más trágica de la narrativa de Federico Peltzer, excluye, como ninguna otra, el futuro de su concepción temporal. Obsesivo arqueólogo de su yo, cava en las ruinas de su pasado sin acertar la salida de sí mismo. No es posible plantear la esperanza en la temporalidad del personaje, porque él estructura realidades terminadas y cerradas, incapaces de mutación alguna. La insistencia con que se empecina en lo pretérito es su más agónico grito de sed de esperanza.

El tratamiento del tiempo en *La vuelta de la esquina* avanza linealmente desde un momento dado de la acción, que no es el punto inicial de la historia, hasta su desenlace, sustentando la cronología de la estructura policial, pero vuelve al pasado muchas veces, indagando en la memoria de cada personaje, revelando las causas de cada conducta. Así, desde el pasado inicial, los personajes saltarán a pasados más remotos de sus propias historias, y el presente y el futuro sólo tendrán cabida en los diálogos.

Como en casi toda su narrativa, Peltzer se ocupa en esta novela de dar pautas que permitan medir el tiempo del relato. En coincidencia con lo señalado en *Compartida*, p. 364, dice Graciela S. Puente:

"Desde el comienzo de la novela, la primera palabra, si bien es un índice de ficta e imprecisa temporalidad ('Entonces'), instituye una vertebración dentro del devenir." 1141

Comienza un viernes de marzo:

"Se vio otra vez, en la tarde del viernes, parado en la esquina, respirando el aire de marzo, [...]" 1142 "Miró el reloj: las siete menos cinco." 1143

Y acaba el jueves siguiente, cuando el Tano ve al Juez:

"[...] el jueves estará con el juez... [...]" 1144 Siete días para la destrucción y la condena. Precisa los hechos día por día en la multiplicidad de historias que relata, acentuando, mediante este tratamiento meticuloso del tiempo, el carácter policial de la novela. Demostraré lo dicho rastreando, a modo de muestra, las referencias al primer día de la acción, el viernes, en todas las historias que, como hilos, van entretejiendo la compleja trama del relato: la del Tano, Elsa,

Elsa y Eduardo, Galíndez, el Vidente, Ahrens, el juez, Rita, Eduardo y Olga. Así, el autor se ocupa de precisar que es viernes en relación al Tano cuando dice:

"Por suerte era viernes.

Se levantó cerca de las doce, [...]" 1145 y más adelante:

"Pensó en cómo se achicaba la tarde del viernes, después de tantas horas apretadas, llenas de vida distinta." 1146

En relación a Elsa:

"Ahora marchaba a paso de hombre, porque era la peor hora. Y viernes. La gente se iba de golpe. La envolvían los otros coches, las miradas." 1147

En relación a Huerta y Elsa:

"Salieron pasada la una con otro matrimonio al que se ofrecieron a llevar. Eso amortiguó la distancia, establecida de nuevo, no sabían porqué. Ya casi no quedaban huellas del intento del viernes [...]" 1148

En relación a Galíndez, el muerto:

"La ciudad estaba apretada, como todos los viernes. La gente se preparaba para sus cosas, sus salidas, sus encuentros. Todo seguía igual. Allá, en el quinto piso, los ojos abiertos de Galíndez miraban el techo. Era el día de su cumpleaños." 1149

En relación al Vidente, la gente de la villa y el Loco, que es asesinado esa noche:

"Era la tarde del viernes." 1150 En relación a Ahrens: "Los del viernes fallaron y pagaron [...]" 1151 En relación al juez: "— ¡Ah, cierto! Estuve el viernes en casa de la familia. Gente de medio pelo..." 1152 En relación a Rita, Eduardo y Olga, el día no es nombrado, pero sí deducible a partir del estricto ordenamiento cronológico de los hechos y la orquestación de los capítulos. También el dato de la lluvia del viernes a la noche aparece minuciosamente mencionado a propósito de cada uno de los personajes que actúa ese día. Remito a las páginas de la novela a fin de no prolongar este apartado: Elsa y el Tano, p. 126; Eduardo y Elsa, p. 209; Galíndez y el juez, p. 199; el Vidente y el Loco, p. 169; Ahrens, p. 156.

La narración en tercera persona utiliza, como tiempo básico, el pretérito indefinido, y desde éste salta a menudo a un tiempo anterior que permite al lector conocer el pasado del personaje y descubrir el momento de su encuentro con otro. Así, por ejemplo, en el capítulo 4, ocurre con la historia de Elsa y Eduardo, p. 32 y siguientes. O en el final del 5 con el Tano, que regresa mentalmente a una escena de infancia: p. 50, y en el 6, p. 55, en el que recuerda cómo conoció a Rita. El autor anda y desanda la cronología del relato. En el capítulo 21, ya en mitad de la novela, vuelve a la tarde del viernes, e instalado en la villa miseria, recomienza. La ruptura del tiempo lineal alcanza en esta novela su expresión más acabada, porque la multiplicidad de historias convergen en la coordenada temporal, que es tejida y destejida muchas veces, desde perspectivas, ámbitos, psicologías e intenciones narrativas diferentes. La novela se presenta como un complejo rompecabezas minuciosamente concebido, de ajuste perfecto.

Muchas veces se insiste en la inexorabilidad del pasado, del hecho ya consumado:



"Hay veces en que uno presiente el pozo en que ha caído; siente como un vacío en el estómago y maldice el momento en que dio el paso que lo hizo caer. El tiempo no corre para atrás." 1153 o también: "¿Vos querés volver al tiempo para atrás, querés?" 1154

Insisto en que la tragicidad de esta concepción está más en la falta de libertad de la criatura que en el peso del acontecimiento actuado.

El futuro, poco mencionado, aparece como condena:

"— La semana que viene paso tu causa al juez... ¡Estás frito!" 1155

o, paradójicamente, contemplado por un muerto:

"Encima del sillón gobernaba el retrato del abuelo, mirando hacia el futuro, los ojos altos, [...]" 1156

El pasado, pues, en ésta como en las anteriores novelas de Peltzer, determina el tiempo, y el futuro no existe o no contiene esperanza vital ninguna. Nada de lo que se emprende, para estas criaturas, puede ser vivido como promesa. Todo parece destinado al fracaso. Dice Huerta:

"Elsa era lo que estaba gastado, muerto, sobre eso no tenía dudas. Y Olga... Olga era lo nuevo, lo que también se gastaría, después. Entonces sería definitivamente tarde. El pozo." 1157

Y piensa el Tano:

"Si salgo bien le voy a pedir que nos casemos en seguida. Eso le gustará.

Aunque después... No habría ningún después complicado: Rita era de las que saben que no todo son rosas." 1158

Y Rita:

"Mañana, cuando llamara, se quedarían con el día vacío, la semana larga. Y así, siempre así. La rutina. Terminaremos por casarnos y seremos como éstos." 1159

Y Elsa:

"¿Algo nuevo? A cierta altura es infantil, ilusorio creer que podemos cambiarnos, ser distintos, tal vez mejor que antes. Todo puede mudarse, a veces, pero hay que contar con los fantasmas." 1160

Ninguna de las cuatro criaturas centrales es capaz de creer que el futuro contenga promesa alguna. Dice Elsa del tiempo:

"El tiempo, sí; el tiempo que confunde las cosas, que termina por hacerlas irreales." 1161

No es el que cura o posibilita perdonar o perdonarse. Es el que "confunde", el que traslada el caos primigenio al futuro, el que "termina por hacerlas irreales", vaciándolas de sustancia, convirtiéndolas en nada.

El tratamiento del tiempo en *El mar* que tanto sabe de las piedras no aporta novedades comparado con las obras anteriores: comienza con la acción ya avanzada, emplea el *racconto* con insistencia, pormenoriza los tiempos de la acción, insiste en el uso del pretérito verbal. La novedad es de índole temática y aparece en "*Scheherazada*". Por primera vez en la obra completa de Peltzer asoman el futuro y la esperanza. Sobre el final de la última *nouvelle*, el reencuentro de Elvira y Juan supone la aceptación de una felicidad humana limitada. Piensa Elvira:

"El momento, sí, como dice Amalia, el puro momento, donde se sobrepasa el límite, aunque desaparezca pronto. El momento, sí, con toda su riqueza, su

infinito valor. Sólo cuando tomamos conciencia del momento podemos descifrar la vida." 1162

La criatura ha dejado de pretender lo absoluto en el ámbito de lo humano. Ha valorado "el momento" y descubierto que en él se toca y "sobrepasa el límite" y, paradójicamente, le ha atribuido "infinito valor". En la experiencia del amor humano limitado, finito, Elvira es capaz de "descifrar la vida", que parece haber perdido, ante sus ojos, su velo de enigma insondable y fatal. En la página siguiente aparece una afirmación única en la narrativa de Peltzer:

"Hacemos nuestra historia, cada vez es nueva, cada vez permite pensar que habrá una noche más." 1163

La libertad hace su inesperada irrupción en el espacio de la escena humana y, ante su presencia, el tiempo se configura en esperanza. La oración brota entonces del corazón de Elvira: "¡Dios, que no se acaben nunca las noches, que sean una sola!" 1164

Dios es, sin duda, el interlocutor de la criatura única de Peltzer.

"Scheherazada", a igual que las figuras sacerdotales positivas y el Vidente, quiebra la posibilidad de hacer afirmaciones unívocas acerca de la obra de Peltzer. Afirmar y negar, contradecir lo dicho, son los modos peculiares de la palabra del creador.

En síntesis, las obras analizadas permiten decir que la criatura única de Peltzer vive, casi permanentemente, en un tiempo carente de futuro, despojado de esperanza. Pero la nouvelle abre un interrogante y somete a condición de provisoria esta afirmación categórica respecto de la cosmovisión del autor, que sigue publicando.

La realidad temporal es expresada, básicamente, mediante dos lenguajes: el del discurso y reflexiones de los personajes y el del tratamiento de la estructura temporal. En el primer nivel es observable que:

- a) La determinación que impone el pasado es el común denominador de la mayoría de los personajes (el flamante obispo o el muchacho, el hombre de "El camino del árbol", el suicida, el Filisteo, Larsan, Juan, Laura, Mara, Mario Kremer, el Tano, Elsa, Eduardo, Rita). Esta aseveración, sin embargo, no determina el desenlace entre Elvira y Juan.
- b) La anulación frecuente del futuro ocurre mediante el suicidio.
- c) La certeza acerca de la impotencia del amor humano para significar futuro-esperanza es reiterada, excepto en la historia de "Scheherazada".
- d) La relación pasado-muerte, futuro-muerte aparece con insistencia.
- e) La identidad pasado-futuro es una constante hasta la publicación de la nouvelle.

En el segundo nivel son verificables:

- a) La frecuencia con que Peltzer utiliza la ruptura de la cronología.
- b) La reiteración del racconto.
- c) La iniciación del relato en un punto cercano al desenlace.
- d) La inversión temporal parcial o rotunda.
- e) La pormenorización meticulosa de los tiempos interiores de la narración.

- f) La abundancia de morfemas temporalmente connotativos.

La manifiesta tragicidad de esta concepción (de la que no excluyo "Scheherazada", pero cuya consideración no sobrepasa lo excepcional) remite al tema del abandono como un descenso (apartado 2.3.1. de este capítulo). 1165 Si para la criatura única de Peltzer el espacio es, casi siempre, cárcel, el tiempo le es, en la mayoría de los casos, condenación. Ambos términos aproximan la semántica de "infierno". Despojada por sí misma de libertad y de esperanza, se ve remitida al destino y al pasado. Abandonada allí, grita su deseo de ser amada, que es grito por Dios, porque verifica paso a paso, desde la selva hasta la cárcel, la impotencia del amor humano para salvarla. Pero la nouvelle que cierra la última publicación del escritor argentino relativiza esta conclusión, en tanto que otorga poder al amor humano y abre el espacio a la libertad. Si bien el Cristo ausente de la narrativa de Peltzer reveló, en el espacio sin libertad, una razón de ausencia y muestra otra en la repetida negación del futuro y la esperanza, no es posible afirmar taxativamente que lo escatológico no ha irrumpido en la historia. Sobreabunda, sin duda, una inmanencia que se agota en sí misma, incapaz de contener trascendencia alguna. La voz poética de Peltzer dice magistralmente este dolor de impotencia: "y que yo soy otoño,/ colmado de los 'fue',/ los 'pudo ser', los 'nunca'." 1166 Pero la esperanza ha asomado en el universo de la criatura de Peltzer.

### 3.3. El lenguaje.

El análisis del lenguaje ofrece al investigador vasto material de trabajo en la obra completa de Peltzer. En este apartado final pretendo referirme tan sólo a dos vertientes del mismo, relacionadas con el tema de esta tesis: el empleo de vocabulario de génesis teológica y la significación metafísica de una palabra-leitmotiv: "inútil".

#### 3.3.1. El lenguaje teológico.

La obra completa de Federico Peltzer 1167 utiliza, reiteradamente, terminología teológica para referirse al amor humano o a otras realidades. El hecho es sin duda significativo, ya que la problemática del autor frente al tema de Dios podría fundamentar, coherentemente, su recusación. Si la conclusión del capítulo II fue la necesidad de buscar al Dios de Peltzer más en su silencio que en su palabra, catarsis de lo que Dios no es, y en algún signo diseminado a lo largo de su producción, este apartado final pretende observar otro de esos signos. Escojo del vocabulario específico las palabras más usadas y las semánticamente más connotativas respecto de este punto de vista. Ellas son: "bautismo", "ungir", "sagrado", "epifanía", "confirmar", "reino", "culpa", "absolución", "cruz", "redimir", "providencia", "salvar", "resucitar", "Cristo", "alianza", "infierno". Y una palabra-tema: "nombre".

Alguna, como "cruz" y "culpa", están profundamente incorporadas al lenguaje no teológico, pero aún así considero significativo su empleo, pues pudieron ser descartadas y suplidas. En cuanto a "resucitar", "Cristo", "alianza" e "infierno", ya fueron analizadas a lo largo de esta investigación con referencia a los diversos temas planteados (ver: I, 2.2.1. y 3.3.4.; III, 1.1.1. y 2.3.3.); por ello no las incluyo en este rastreo. Peltzer utiliza una gama mucho más vasta de palabras de índole teológica que la que me propongo observar, pero muchas de éstas aparecen en usos esporádicos (es el caso de "pecar", 1168 "obediencia", 1169 "mártir", 1170 o "trinidad" 1171).

Incluyo en este último apartado la poesía de Peltzer en razón de su naturaleza estilística.

"Bautismo" aparece en Tierra de nadie aludiendo a la primera relación sexual: "Hablaban con sorna de una iniciación que no dejaba huellas, que era sólo el paso necesario para dar los demás. Pero él sentía gravitar la trascendencia del acto. Quería revestirlo de solemnidad, como a un bautismo. Y no acertaba a conciliar el bien y el mal para unirlos en un mismo rito." 1172

En Poesía secreta, en el marco del amor:

"[...] Porque otro beso,/ el único imborrable, el puro acorde,/ ha de estar esperando que mi boca/ acierte el tono exacto y nos muramos/ con el bautismo de su mordedura." 1173

En La mi muerte, referida a esta última:

"Algunos sentirán/ que es preciso inventarle otro nombre a la muerte./ ¡De prisa, improvisados/ bautistas oficiantes!" 1174

En El mar que tanto sabe de las piedras:

"Y bautizó a esa noche, quizá con la esperanza de que el nombre la fijara no sabía bien dónde: 'La noche en que fui mirado'." 1175

Es indudable que un término tan definidamente teológico-sacramental es empleado con propósito definido. En los dos primeros casos, el significado se acerca al de iniciación, y en los dos últimos se relaciona con el de dar nombre. Vinculado a esto último, aparece reiterado el tópico del "nombre" en un marco teológico-metafísico, porque se refiere al nombre de Dios o de la criatura en cuanto designación de lo más íntimo de su yo y, en uno de los usos, con referencia bíblica. Así, dice Laura:

"Dios mío, empiezo a descubrir en mis penumbras. Parece que me acercara a Ti, el olvidado en un recodo. ¡Cuánto hacía que no te hablaba! Y hoy me ha vuelto tu Nombre como un deseo, más aún, como una sed." 1176

En La sed con que te llevo:

"Todo nombre es un rezo,/ por ti, por mí,/ por el nombrado/ y el que nombra." 1177 "[...] inventándome nombres/ que no sean un rezo." 1178

En La noche, toda una página se refiere al nombre de la protagonista. Extracto lo que interesa a este apartado:

"— A mí me pusieron Mara. [...]"

— ¿Amarga?

— ...

— ¿Y dónde está eso?

— ...

— ¿Vos has leído la Biblia? [...]

— Es como si alguien naciera...

— ...

— ... sellado." 1179

En Un país y otro país:

"Porque ella creaba su nombre siempre, le daba vida a un ser distinto, cuando lo nombraba." 1180

En Poesía secreta:

"Yo sabía tu voz, no tu suspiro./ Sabía este pavor de oír mi nombre/  
formándose en el aire de tu boca." 1181 "saber el nombre y por el nombre ser."

1182 y "hasta Dios tiene nombre." 1183

En Los oficios:

"[...] y un silencio de a dos que inventa el nombre." 1184 y "Tal vez la mano/  
firme el dibujo con tu nombre/ y seas." 1185

Dos veces el tópico del nombre se refiere a Dios, otras dos al "rezo", otra alude a la significación bíblica como aquella que da la clave del propio yo y otras dos apunta a designar lo esencial del ser al extremo de crearlo.

En relación con este ítem aparece en Peltzer el término "ungir". En Tierra de nadie:

"Era la mujer en cruz, abierta para el dolor y el sufrimiento, como si el amor la ungiera para recibirlos." 1186

En Con muerte y con niños:

"[...] ungido por haber estado entre sus manos, [...]" 1187

En La mi muerte:

"río-dios que me ves, un hombre ungido/ besando a una mujer, mientras te vas." 1188

En El silencio escribe Manuel:

"No sé porqué se me ocurre una palabra: ungido. Sí: estar ungido. Ella lo ha dicho: yo soy su amor." 1189

Y piensa el hombre de "El camino del árbol":

"[...] porque es un hombre en quien alguien confía, está ungido, las mujeres tienen ese poder, se dan, y uno está obligado a no defraudarlas para ser hombre." 1190

En Un país y otro país, Dulcinea:

"Se sintió ungida desde siempre, dueña de otro antes, y ahora ajena, porque aquél la hizo suya con el solo poder de quererla tanto." 1191

En La vuelta de la esquina:

"¡Qué poderoso es un hombre ungido por la confianza!" 1192

En El mar que tanto sabe de las piedras:

"[...] la ungida por un don y una sabiduría capaces de arrancarle su propia raíz y ponerlo todo al descubierto." 1193

El amor y la confianza son capaces de "ungir", como óleos eficaces para signar. Sellan, imprimen carácter.

"Sagrado" aparece en relación al amor: "Y es sagrado el amor,/" 1194 y a la vida:

"Y la vida es un juego sagrado." 1195

"Epifanía" es usada en La mi muerte:

"Quizá de tanto amor se muera el hombre,/ y lo que no es su muerte/ sino el instante en que se manifiesta,/ sólo sea el encuentro/ con su perpetua amada, epifanía/ en que abarca el amor, lo reconoce/ y se recuesta en él, fuego desnudo." 1196

En Un país y otro país:

"De golpe, como en una epifanía, le estalló una lumbré adentro, y lo amó desde siempre y para siempre, [...]" 1197

En Poesía secreta:

"Por ti viajaba como por abismos,/ guardaba el miedo de su epifanía." 1198

Y en El cementerio del tiempo:

"[...] desde muy adentro, percibió algo así como una epifanía, se vio consistente, igual que las pirámides, [...]" 1199

El amor y la muerte son dos realidades que hacen epifanía en la criatura.

"Confirmar" aparece en La razón del topo: "Las mujeres necesitan confirmación, como los catecúmenos y ciertos actos jurídicos" 1200

En Poesía secreta:

"Miro tu ser aquí./ Tu carne ardida entre mis manos;/ tu voz que me estrenó/ palabras sin retorno;/ este vibrar suspensos/ entre poesía y muerte./ Te miro y te confirmo." 1201

En La vuelta de la esquina:

"Siempre estaría insegura, siempre necesitaría que le confirmaran el amor." 1202

Y en Los oficios:

"[...] exceso que confirma/ tu modesto papel de mediador, [...]" 1203

En El mar que tanto sabe de las piedras:

"[...] lo que leyeron los mismos ojos, para confirmar algo que antes habían visto." 1204

Son el amor o la mirada del amante los que confirman el amor. Y la mujer es la necesitada de confirmación.

"Reino" figura en La sed con que te llevo:

"'Otra parte' es el nombre/ del reino rescatado." 1205

En Poesía secreta:

"Vuelvo de las palabras y los gestos/ y miro las fronteras de este reino/ que abarcan mis dos brazos." 1206 y: "Hay una voz que anuncia:/ 'Sólo para los dos/ arde la luz del Reino'." 1207

Y en El mar que tanto sabe de las piedras:

"[...] me pregunto si el suyo es otro reino, un país extraño del que cada brazada me libera." 1208

"Culpa" aparece en Tierra de nadie con un singular valor comunitario: "¡Todos tenemos un poco la culpa!" 1209 y "Nos toca una gran porción de culpa." 1210 A partir de esta obra inicial, la palabra se repite múltiples veces, pero aludiendo siempre a una realidad individual. Así, por ejemplo: "He purgado las culpas cometidas,/ [...]" 1211

"Absolución" aparece una sola vez con la peculiaridad semántica que quiero destacar:

"Hasta sería un poco divertido estudiar las distintas reacciones. Después, la absolución; o, no –¿cómo se llamaba?–, una palabra larga: el sobreseimiento, ¡eso!" 1212

En este caso, el término teológico se antepone al jurídico, como si el protagonista, inocente, requiriera más ser absuelto que sobreseído.

"Cruz" es otra palabra frecuente en el léxico de Peltzer. En Tierra de nadie aparece dos veces en la misma página: "Era la mujer en cruz, [...]" y algunas líneas después: "Sintió un extraño placer ante la pesada cruz que aceptaba por ella." 1213 En Compartida, figura reiterada:

"Quería vivir, afirmarme, saltar por encima de esos clavos que anulaban a mi padre y lo mantenían fijo en su cruz." 1214 y "Siento como si a un tiempo estuviera en cruz y me miraras..." 1215

En La vuelta de la esquina:

"Apenas pudo doblarse, porque no lo dejaron. Estaba en cruz, entre los otros. Una pantorrilla se anudó a sus piernas, quedó inmóvil, pronto para lo que viniera. Sintió golpes en las orejas, en el estómago, en el cuello." 1216 Y más adelante: "Empieza a pegársele ese aire de algunos presos que parecen llevar una cruz sobre los hombros." 1217

En Los oficios: "[...] carne y carne, dolor, cruz abrazada, [...]" 1218

En El mar que tanto sabe de las piedras:

"No sé si ustedes saben, pero Ramírez tiene un problema muy serio. Una cruz." 1219

Si bien la palabra es frecuente en cualquier nivel de discurso como metonimia, homólogo de dolor, el autor avanza aquí sobre esa significación aludiendo a su vicariedad y dejando implícita la inocencia del reo que la carga, con lo cual se ha adentrado en el corazón teológico de la cruz, aunque su intención sea poner de relieve el escándalo de que Dios la permita.

"Redimir", "Redentor" son usados con frecuencia. El primero, dos veces en sentido negativo: "Y en esa soledad ya irredimible,/ blanca,/ como una gota de sangre,/ tú." 1220 En La razón del topo: "– Digo que era sola; irredimible. Sola ¿entendés?" 1221 Las dos veces, lo irredimible es la soledad. Este tema central de Peltzer despliega su tragicidad en la carga de fatalismo que el adjetivo le impone. "Redentor" figura en Compartida:

"Pensaba en Hans como en una especie de redentor, uno de esos redentores pequeños de que siempre estamos necesitadas las mujeres." 1222

En La razón del topo, con el habitual sentido irónico del protagonista:

"Los rebeldes somos, en cierta medida, redentores; no importa si frustrados o no." [...] "no es posible hacerse redentor sin aceptar aniquilarse." 1223 "Un redentor redime a la especie." 1224 "[...] me ha dejado, en lo que a ella respecta, en inmejorables condiciones para ser el topo-redentor-testigo, señor de su actitud, propuesta y llevada adelante con cierto garbo y muy firme voluntad?" 1225 y "La seguí en pensamiento (el de ella) dedicándome alguna esperanza, algún proyecto, en esa loca empresa de redimir al redentor, que parece haber acometido con tanta porfía." 1226

En El mar que tanto sabe de las piedras:

"[...] el viejo redentor, convicto y confeso en su absurda omnipotencia, [...]" 1227

En dos de estas citas aparecen el sustantivo y el verbo seguidos, remarcando la imposibilidad del propósito, la impotencia del amor y el obrar humanos para salvar. "Providencia" figura en La noche: "—[...] Papá era una especie de presidente, de providencia." 1228 En La razón del topo: "La Providencia se me viene a la carga justamente ahora." 1229

"Salvar" aparece en Tierra de nadie: "Estaba allí alguien que era preciso salvar." 1230 En Compartida, le dice Laura a Hans:

"— ¡No podemos salvarnos así! No salvaremos siquiera nuestro cariño.

Él se inclinó sobre un plato vacío y dijo muy despacio, como si hablara para sí:

— Estoy cansado de salvar, Laura. Tenemos derecho a un mundo donde no sea necesario salvarse." 1231 "Siempre hay un momento para salvar a un hombre,

pero no siempre es posible reconocerlo." 1232 "Desde entonces me quedó este deseo de sacrificarme voluntariamente, de hacerme un poco víctima, salvo cuando otros acudían con insistencia para salvarme." 1233

En La noche, dice Mara:

"— No es que crea a ciegas, como un adolescente. Es... una riqueza, ¿comprendés? Una cosa que vale mucho, que da sentido a todo. No es posible que se muera. Alguien tiene que salvarlo." 1234

En La razón del topo dice Mario Kremer:

"Un paso atrás significa volver para siempre atrás; reconocer que lo andado hasta aquí fue un error; que no se puede. Y necesito poder, para salvarme." 1235

"Quizá los dos necesitamos abrazarnos una noche (o muchas) y escondernos en los cuerpos diferentes, pero sabidos, con esa costumbre del otro sexo que da la vida en común, para salvarnos a través de aquel contacto tan íntimo; [...]" 1236 y

"Es muy difícil salvar al que se condenó a sí mismo." 1237

En "Accidente de tránsito" dice Ricardo:

"¿Por qué no podremos creer que lo perdido no es tal, que está más bien salvado en alguna parte?" 1238

En Un país y otro país:

"A veces quisiera creer, porque me parece un escándalo que lo parido, sentido, creado por una criatura humana, se vaya con el cuerpo, y no exista un lugar donde se concentre, se salve." 1239

En Poesía secreta:

"Estas pruebas que hacemos/ son como un juego a salvación o muerte." 1240

En La vuelta de la esquina:

"Tanta sabiduría para aconsejar a los demás, tanta sentencia, y ninguna salvación para él." 1241 "— La verdá es que vos se lo pediste. Como tiene ese conocido... A lo mejor podías salvarlo." 1242 "— Lo van a condenar. Nosotros, nadie más que nosotros podemos salvarlo." 1243 y

"— Tenemos que aceptar que somos culpables, tenemos que pagar en alguna forma el mal que hemos hecho. Pero, además, tenemos que salvar... Eduardo, hay que salvar a ese hombre." 1244

Y en Los poemas del niño:

"El padre está de vuelta, le cuentan el suceso:/ gracias al Dios que salva y al ángel que custodia." 1245

En El mar que tanto sabe de las piedras:



[...] por salvar lo que no podía o no quería ser salvado." 1246

La necesidad de salvación oscila entre la duda acerca de la posibilidad de ser salvados (y aún se duda del propio deseo: Mario Kremer, o se lo sabe inexistente en otro: el Nadador) y una certeza fugaz, incapaz de permanecer, porque su fundamento –salvo en la cita de Los poemas del niño– no es trascendente.

Esta breve reseña del vocabulario teológico que Peltzer fragua a lo largo de su producción literaria revela la paradoja de una presencia que sus personajes y su lírica discuten y rechazan, pero que hacen manifiesta a través del lenguaje. En el nivel de la palabra se opera una suerte de revelación en el más intencional de los ocultamientos. Algunos de los términos asombran particularmente:

"bautismo", "ungir", "epifanía", "reino", "absolución". Pareciera que negar con determinadas palabras puede, de un modo inefable, afirmar. Si la criatura única del escritor argentino creyera verdaderamente que Dios es el que ella ha revelado, no tendría razón de ser esta terminología teológica que, para decirlo con sus palabras, lo confirma. Tanto se plantea y cuestiona la redención y la salvación dentro de la inmanencia, tanto tensiona y verifica el límite de lo creatural, que su agónica sed de trascender se constituye en prueba de existencia.

El objetivo de este apartado ha sido mostrar, reunido, el lenguaje léxico-teológico que el escritor argentino emplea, y leerlo desde la perspectiva de esta investigación: la de su silencio. Peltzer calla la positividad de Dios, y revela su negatividad con palabras estrictamente teológicas.

### 3.3.2. El lenguaje metafísico.

El abandono de la criatura única de Peltzer, la precariedad del amor humano para salvarla, lo espacial como carcelario y lo temporal como determinación por el pasado hacen epifanía en un término que adquiere estatura metafísica:

"inútil" y sintetiza la angustiada antropología y la desesperanzada teología de Peltzer. En ella grita la criatura única su límite, que es impotencia radical, y grita su sed de trascender. Grita, sub specie contraria, su agónico deseo de creer.

La palabra recorre la obra completa con frecuencia inusitada. Como adverbio generalmente ("inútilmente" también aparece), como adjetivo, como sustantivo abstracto. La construcción más reiterada es "era inútil". La suma del pretérito verbal más la significación del adverbio aúnan la concepción de lo temporal al fracaso predeterminado del quehacer humano, revelando una filosofía de vida con notable economía de recursos.

Citaré tan sólo las páginas en que registro el término, obra por obra, y me limitaré a hacer referencia a algunos casos.

Tierra de nadie: páginas 30, 97, 180, 181, 192, 194, 196, y en la 199: "En el río se levantaba la niebla como un telón ya inútil." Peltzer cierra su primera novela con esta palabra.

Compartida: 22, 34 (tres veces), 55, 58, 59, 61, 80, 83, 90, 103, 111, 112, 119, 120, 124, 135, 140, 154, 183, 212. Una vez es usado el antónimo y otra se niega la inutilidad. Dice Ana:

" – [...] Me siento útil; soy feliz con lo que hago." 1247 y Laura, al final: "Siento que estas noches de trabajo a solas, sin vanidad, sin propósito ulterior, no serán inútiles." 1248

Con muerte y con niños: 25, 142, 161.

No aparece en La sed con que te llevo ni en Los poemas del niño.

La noche: 86, 91, 106, 111, 145 (dos veces).

La mi muerte: 15, 16, 18.

La razón del topo: 18, 37, 61, 100, 189, 256, 280, y 288.

El silencio: 39, 50, 67, 76, 255, 233 (dos veces), 237. Recuerda el médico de "La mesa de roble":

"Entonces mi padre me llamaba con una palabra dura: 'Inútil'." [...] "Así era yo: un ser inútil, [...]" 1249

La condición de "inútil" se ha trasladado de las cosas, las circunstancias o las acciones a un personaje, que resulta marcado como por un sello a causa del apelativo paterno.

Un país y otro país: 130, 177, 234, 236.

Poesía secreta: 21, 29, 40, 57, 74, 78, 79, 81.

En La vuelta de la esquina la palabra aparece más reiterada que en ninguna obra, (registro cuarenta y seis veces), en las páginas 16, 23, 25, 31, 43, 44, 46, 54, 66, 67, 75, 84, 100, 103, 104, 109, 110, 112, 122 (dos veces), 125, 133, 139, 145, 151, 154, 165, 166, 173 (dos veces), 174, 177, 178, 182, 213, 224, 231, 235, 244, 246, 247, 251, 289, 295, 296 (dos veces). No es de extrañar que la novela acerca de la justicia inútil y el amor humano inútil acopie tal repetición del término que la cifra.

Los oficios: 9, 23, 35, 41, 75.

El cementerio del tiempo: 121, 144.

El mar que tanto sabe de las piedras, "El nadador": 18, 33, 36, 37 (dos veces), 46, 47 (dos veces), 49, 52, 56; "El mar que tanto sabe de las piedras": 68, 77 (dos veces), 78, 90, 95, 102, 114 (dos veces); "Scheherazada": 117, 118, 146, 154, 155, 161, 166, 175 y 194.

Pormenorizaré someramente el rastreo del término en La vuelta de la esquina a fin de sacar conclusiones alusivas a la totalidad de la temática de Peltzer.

Referiré la palabra a los distintos personajes descartando las reiteraciones. Estos la atribuyen a las más diversas circunstancias, a sí mismos y a otros. Roura, el inspector de policía: "Pronto se convenció de que era inútil, y empezó el bombardeo." 1250 El Loco: "Había consumido medio tarro de talco inútilmente."

1251 Huerta: "Tal vez sintió que era una locura, un paso absurdo e inútil, [...]"

1252 El Tano en relación a Galíndez:

"[...] que el día menos pensado lo iba a matar, o a dejar inútil para toda la vida. Galíndez no perdió la línea." 1253

Elsa con referencia a su padre:

"[...] aquel desplante del suicidio (porque no fue otra cosa, una hombrada inútil), [...]" 1254

Rita respecto de Gino:

"[...] el marido, que era bastante inútil y prepotente." 1255

El Chato:

"Después pensó que era inútil: los tres estaban sentenciados." 1256

Las Voces dicen de los mortales:

"Algunos quizá piensen que tanto esfuerzo es inútil, si bien queda la dignidad y la belleza de sus actos en favor de la vida." 1257

El Tano: "Pensó en el odio que había visto, en tanta crueldad inútil, la guerra."

1258 Olga: "[...] sabía que era inútil [...]" 1259

Rita recuerda una frase del Tano, a la que asiente: "'Es inútil rebelarse', decía, 'las cosas ocurren lo mismo'." 1260

El Tano en relación al Vidente:

"Ahora el hombre sintió rencor. No contra aquel pobre infeliz, colmado con su miseria inútil, sino contra otros, los que movían verdaderamente los hilos." 1261

Y el Vidente dice de los hombres de la justicia:

"— Suben y bajan, tiesos. Se toman muy en serio la representación. Miren cómo aprietan los portafolios. ¿Saben qué llevan adentro? Papeles con palabras inútiles, [...]" 1262

Y Elsa: "— Es inútil. Decididamente es inútil." 1263

En la cosmovisión de Peltzer, todo, en suma, es inútil. El esfuerzo, el intento, los hombres, el amor y la venganza. Y es coherente que así sea, ya que sin libertad, sometida su criatura al destino, que le impone el abandono, la sumerge en el pasado y la despoja de esperanza, toda obra humana resulta inútil. Pero esta inutilidad, ¿afecta también a la vida, a su sentido más medular? ¿Es posible afirmar esto cuando el personaje más negado a vivir de la obra de Peltzer ha asegurado: "La vida es un juego sagrado." 1264 Creo que hay en el escritor argentino una conciencia metafísica muy aguda acerca de la finitud humana, de la nihilidad, pero ésta no implica, necesariamente, caída en el absurdo.

Considero, por el contrario, que ella es, en génesis, religiosa. Desde esta perspectiva, la inutilidad es la trágica contraparte de la aseidad divina. La verdadera profundidad ontológica radica, a mi entender, en este desnudar la condición humana en su zona más visceral y en revelar estéticamente el conflicto de ser sólo criatura, atada al tiempo, al espacio, a la soledad, a la muerte; dueña de una palabra estética tan mortal, perecedera y provisoria como ella misma. La problemática que la imagen de Dios conlleva en Peltzer impide la recuperación absoluta del sentido trascendente por la fe. Pero su obra no implica un ateísmo, sino un viaje hasta el fondo de la propia concepción de Dios y una agónica catarsis de lo que El no es pero la experiencia personal vivenció como si fuera. Me pregunto cuántos que se dicen creyentes se han atrevido a esta peregrinación. Es su experiencia de Dios una misteriosa atadura, más sólida que sus voces, más entrañable que el depajo al que la somete, más vinculada al silencio de que rodea al Dios creíble que a la palabra con que dilucida imágenes falsas.

La experiencia del límite expresada en la inutilidad revela, por otra parte, la certeza de la existencia de algo más allá del límite. Es quizá esta oscura

confianza la que opera, en Los poemas del niño y en el final abierto a la esperanza del amor humano de "Scheherazada", una suerte de reconciliación de la criatura única con su propio pasado. Esta significa, a mi entender, la recuperación del sentido de lo acontecido en dolorosa y madura aceptación:

"Y fue preciso el laberinto,  
fue necesaria la espiral,  
la infancia ente los cuartos  
con olor a eucaliptus,  
la irrupción del amor,  
el escándalo de amar sin ser amado,  
la víbora del odio  
midiendo la mejor pradera,  
la muerte cara a cara haciendo guiños,  
las ciudades que exceden de sus nombres,  
otra vez el amor en las ciudades,  
y los libros ajados  
como amistad que desdibuja el tiempo.  
Y fue preciso todo, suma y resta,  
para encontrar aquella antigua esquina,  
desvelar el otoño y restituir  
el arraigado olor de las fogatas,  
las hojas que se van con la humareda,  
el pueblo adormecido en la memoria." 1265

Así cierra su libro de poemas de 1991. El poeta reitera: "Y fue preciso [...] fue necesaria [...] y fue preciso todo, suma y resta,/ para encontrar [...] desvelar [...] restituir [...]" La inutilidad desenmascara el último rostro de la criatura, pero no significa la pérdida definitiva del sentido, sino que, por el contrario, opera una velada aceptación ("fue preciso"), y promueve una entrega paradójicamente libre del ser a la vida. Lo ya consumado no es absurdo porque sirve "para encontrar [...] desvelar [...] restituir [...]" La palabra poética acierta en el núcleo de una reconciliación con el ayer profundamente cargada de sugerencias. La vida es aprehendida en su valor "sagrado", y como tal, referida implícitamente a Dios. El camino estético por el que Peltzer sondea el corazón de la criatura carga una dura cruz de pobreza: asumir el naufragio. No asirse de ningún preconcepto, arriesgarse a abandonar toda hechura ajena, demolerlo todo en búsqueda de la verdad, internarse, descender. Andar solo y a ciegas, para "encontrar", "desvelar", "restituir".

#### 4. Conclusión.

El primer objetivo de este capítulo III ha sido enfocar la totalidad de la obra de Peltzer desde un punto de vista estructural y mostrar la íntima cohesión que la entreteje. Esta hipótesis se sustenta en tres niveles de análisis. El primero: descubrir la urdimbre novelesca, es decir, el entramado que vincula las cinco novelas por presencia del personaje común o de la situación semejante;

desnudar el papel del ensayo (El amor creación en la novela) como vertebrador de una idea que reúne las publicaciones restantes; y puntualizar las reiteraciones temáticas y escenográficas de la obra completa. El segundo: verificar, a partir de los nombres reiterados y las cualidades similares, la existencia de una criatura única, un trans-personaje que los contiene a todos, cuyo carácter queda existencialmente tipificado en una triple constante: el abandono como "descenso", el deseo de ser amado y la impotencia del amor humano para saciar su sed de amor. El tercero: observar el tríptico espacio-tiempo-lenguaje: la espacialidad como carcelaria y laberíntica, sin libertad; la temporalidad remitida al pasado determinante, sin esperanza, a excepción del desenlace de "Scheherazada"; y el lenguaje revelador de la matriz metafísico-teológica de la sustancia estética.

El segundo objetivo ha sido mostrar que los elementos de la estructura literaria orquestados en la obra completa de Peltzer manifiestan, además de su profunda interrelación, una estrecha vinculación con la imagen de Dios (temática desarrollada en II). Lo antropológico y lo teológico hacen explícitas, desde esta perspectiva, sus coincidencias. La epifanía de Dios es análoga a la de la criatura, y lo negativo de la primera guarda relación de causa o consecuencia respecto de la segunda, así como pone de relieve que su génesis se halla en alguno de los Maestros (I).

## CONCLUSIONES

El tema de esta investigación, Dios en la narrativa de Federico Peltzer, se sustenta en la verificación de que toda temática en manos de Peltzer, interpretada en profundidad, toca terreno metafísico-teológico.

Lo religioso, entendido como búsqueda unamuniana, quiero decir agónica, racional, más atada a permanecer en búsqueda que a coronar en encuentro, es el humus en que germinan sus temas literarios. Este trabajo es la exposición analítica de esta realidad en el campo de la creación, pero deseo agregarle un ejemplo tomado de su labor como crítico: el discurso con que se incorpora a la Academia Argentina de Letras trata "La nostalgia del reino". Tras un meticuloso y profundo rastreo del tema en la literatura argentina, concluye:

"Y ésta es la buena nostalgia, la que mueve a buscar, a buscar siempre el Paraíso, tal vez con la esperanza de que, a fuerza de quererlo tanto, alguna vez asome y justifique la vida consagrada a apostar en favor de su existencia." 1266 Con un violento giro de muñeca, orienta todo lo anteriormente dicho hacia su propio territorio, el teológico, y tiñe el oficio de escritor con una frase sugerentemente cargada de religiosidad: "vida consagrada".

La obra completa del escritor muestra la permanencia del tema de Dios a lo largo de toda su producción, al mismo tiempo que insiste en los aspectos negativos de la imagen revelada. Contradictoriamente, se aferra a Dios y al intento de mostrarlo desprovisto de amor, al modo de Lagerkvist. La figura de Dios aparece en parte expuesta a la superficie, desnudada por la palabra estética, y en mayor proporción oculta, guarecida en el silencio del creador, pero de modo tal que lo oculto, por una parte, soporta y fundamenta lo emergente y, por otra, lo contradice. No hay, para Peltzer, revelación en el ocultamiento. La valoración del silencio con que rodea a Dios es un punto clave de esta investigación, pues se constituye en un verdadero lenguaje teológico. La triple dialéctica afirmación-negación, palabra-silencio y revelación-ocultamiento, que desarrollaré a continuación permite confirmar, en y desde el lenguaje mismo de Peltzer, todo lo expuesto sobre el tema de Dios en esta investigación. Mi intento es concluir haciendo exégesis de la sintaxis del discurso del escritor argentino.

La dialéctica afirmación-negación.

Es frecuente en el uso lingüístico de Peltzer negar afirmando o afirmar negando. El primer caso lo verifica Mario Kremer, el sofista desesperado de salvación, que afirma a Dios para perder a Dolores y negarse a sí mismo toda salvación:

"Me callo. De pronto siento ganas de ser salvado. A punto de correr hacia ella, hago un esfuerzo enorme, pienso en Anita, en el niño Mario, en la muerte. Es preciso seguir por el mismo camino. Casi he conseguido perderla, mi mejor éxito." 1267

El segundo aparece en el Prólogo a las Obras Completas de Lagerkvist. Dice Peltzer:

"Maldecir a Dios es una forma de reconocerlo, de seguir encadenado a Él, como diría la Sibila." 1268

La síntesis de ambas vías, un juego simultáneo de afirmación y negación, se vincula al tratamiento del tiempo (ver III, 3.3.2.): consiste en referirse a lo ya acontecido como a un futuro hipotético, descreyendo del hecho:

"Amaría a un Dios muerto./ Quizá le soñaría/ resurrección más clara./ Mi Dios debe tener muerte conmigo/ y morir los dos para ser uno,/ renacido, valiente,/ combativo, triunfante./ Gloria de revivir con Dios de amigo./ Porque sólo quien muere sabe amar." 1269

Todo lo que se afirma queda negado por el suceso, pero éste resulta negado por la afirmación.

La contradicción es topos constante del lenguaje de Peltzer (remito a II, 1.2.3. y 2.2.1.) Las figuras parentales y la de Dios asumen atributos antagónicos muchas veces. Pero lo que Peltzer niega de Dios, Set (II, 3.3.2.), las cuatro figuras sacerdotales (II, 3.2.1.) y el Vidente (II, 3.3.1.) lo afirman con su vida.

Contradecir es recurso frecuente en El mar que tanto sabe de las piedras:

"[...] todopoderosos, indefensos, dominantes en su aceptada tiranía, a merced del otro hasta la gozosa esclavitud, [...]" 1271 "[...] su aire desvalido a pesar del poder que irradiaba, [...]" 1271

Contradecir al extremo de decir lo opuesto de lo que se siente, pretendiendo que el otro adivine lo sentido:

"('Ya te dije que no sirvo para nada... ¿Por qué no me dejás de una vez?')

Traducir: '¡No me dejes!'" 1272

Y Dios es:

"[...] el Dios inexplicable, contradictorio, cuyos silencios son tan frecuentes como la seguridad de su presencia. El Dios sórdido y el Dios solícito [...]" 1273

La envergadura del procedimiento logra su climax en el decirse a sí mismo contradictoriamente:

"Yo que tanto no fui, que tanto he sido,/ para el no ser de ahora imperdonable,/" 1274

Y en la afirmación por el absurdo:

"Clamar a Dios hasta que escuche, si existe; o hasta hacerlo nacer, de puro anhelo, [...]" 1275

Peltzer manifiesta frecuentemente su imposibilidad de hacer la experiencia de Dios sub specie contraria pero revela, en cambio, notable capacidad para leer sub specie contraria en la propia palabra y en la de otros: así lo hace Ana respecto de Laura: "— ¡Tienes fe! —, gimió, no sé si como un lamento o con una voz de triunfo." 1276 Mara respecto del hombre, que niega su fe: "— Quiere decir que creyó en algo. Ha de tenerla ahí abajo..." 1277 y Peltzer respecto de Unamuno:

"¿No se imaginaba, tal vez, no creer, porque no veía el signo, la señal inconfundible de que su persona, sola o enredada en la maraña de su pueblo, iba a sobrevivir?" 1278

La dialéctica afirmación-negación configura, pues, su efecto sinfónico en la orquestación de lo contradictorio. Peltzer confronta términos que se le aparecen como antagónicos sin acertar a reunirlos en la paradoja. Opone inconciliablemente. El misterioso vínculo que reúne los pares de opuestos permanece vedado a este proceder dialéctico que opera sobre una lógica de la apariencia. Lo que se revela es lo contrario de lo que se oculta: "Padre era duro y silencioso; por necesidad, no por su índole." 1279 Un racionalismo extremo parece sustentar esta confrontación permanente que acaba erigiéndose en recusación de la creatureidad, tomando lo humano como medida de lo divino, antropomorfizando la imagen de Dios, cargándola de negatividad por despechado amor, por agónica rebeldía.

La dialéctica palabra-silencio.

El segundo par dialéctico es el constituido por el binomio palabra-silencio. La actitud primigenia de Peltzer ante la palabra es la incredulidad acerca de su capacidad para revelar:

"Y está lo que no puede decirse, porque nada,/ nada traduce nunca." 1280

Mario Kremer confirma esta impotencia:

"— Señor mío: soy torpe para expresarme. La comunicación...

— No existe." 1281

Esta postura fundamental se traslada a lo teológico y sobreviene la desconfianza ante la experiencia de la condición hermética de la palabra de Dios: "Su lenguaje: ahí está el problema." 1282

Dentro de esta consideración se encuadra la valoración de la palabra y de toda revelación como disfraz: "¡He querido tanto que me descubran! pero están los disfraces... siempre los disfraces. No he podido abandonar la manía de jugar con ellos. Nunca me pude acostumbrar a mi verdadera imagen, ésta que rompe tantas cosas..." 1283

La búsqueda de Dios se ha encajonado en un callejón sin salida porque este dios no es Dios. Si la revelación ("descubran") es un ocultamiento ("disfraces"), la verdad es inaccesible. O el juego literario es también un disfraz tras el que se esconde la desilusión, la queja por el mal reinante en el mundo y la justificación del propio error. Quizá la razón se burla en él de su impotencia entronizando el artificio de este fantoche divinizado.

Sin embargo, la palabra es, también, poderosa. Esta es la segunda consideración. Así aparece en "Poder" II la palabra de Dolores, que, aunque falaz, es capaz de "salvar" a Germán:

"Decir o no decir algo puede ser un ejercicio decisivo. Sobre todo cuando la libertad está en juego. Ya se sabe: un bien valioso." 1284



La última consideración es la función catártica de la palabra, a la que he aludido reiteradas veces en este trabajo (ver: pp. 170; 199/ 200; 215; 239/ 240; 342/ 343; 402): "Para hacer a Dios hay que matar primero a mil dioses plurales heredados." 1285 Rastrear el tema de Dios en la obra de Peltzer es asistir a las mil representaciones de las muertes de los mil dioses heredados. Por lo tanto, no es posible decir quién es el Dios de Peltzer atendiendo tan sólo a su palabra, porque ésta confiesa su función catártica dilucidando lo que no es. Es necesario acudir a su silencio.

En cuanto al silencio, la consideración básica que Peltzer hace respecto de él es su poder:

"Marta Elena no habla, no hablará y todo seguirá igual. Pero, ¡qué borrachera ese poder retenido, ese perdonar a cada instante y ser dueña, por el silencio, del matrimonio, los hijos, la amistad, el dinero, hasta la vida de los otros! Ignacio, el certero espadachín; Cristián, el inconciente Cristián, atravesado en cruz, como en los dramas de Calderón.

Marta Elena toma otro cognac. Eso le da una seguridad mayor. Se siente real y responsable. Todo gira, hasta el silencio. Con sólo abrir la boca y emitir unos ruiditos significativos, cuatro vidas cambiarían." 1286

El silencio de Marta Elena es su "poder retenido". También en Dios lo es.

Esta certeza del poder del silencio lleva a Peltzer a construir con él un personaje: el hombre (sin nombre) de La noche. El lector debe adivinar-deducir las palabras de quien no pronuncia ninguna, a partir de las de Mara. Asiste al diálogo peculiar entre las palabras de un personaje y el absoluto silencio del otro. Este logro es, sin duda, el climax formal en su tratamiento del silencio. Reiteradas veces a lo largo de la obra completa de Peltzer el lector asiste a la afirmación del valor del silencio en la comunicación:

"Después, digamos de cierta edad (la nuestra) aprendemos a escuchar lo que dice un hombre: y sobre todo lo que no dice." 1287

La capacidad de sugerir es, también, arte del silencio del escritor argentino. Lo que apenas se esboza, lo que no acaba de decirse, es una arista en la que se rozan el silencio y la palabra.

Estos silencios de múltiples rostros se asemejan al medallón de la amada de Giovanni (Peregrino en el mar, Lagerkvist), el que, en lugar de contener el vero icono del amor, lo oculta por ausencia.

El silencio se confronta a la palabra y resulta vencedor en el terreno del misterio:

"Entonces, con tu mano en la tiniebla,/ trazas la cruz que desdibuja el aire/ y tu pobre palabra desafía/ la dignidad que guarda tu silencio/ para decir los nombres que no fuiste/ [...]" 1288

Esta "dignidad" del silencio es el meollo de Juan, el personaje de "Scheherazada":

"Pero me pareció más digno así, me creí capaz de preservar lo puramente nuestro, y de mantener también a resguardo esta mezcla de mi deber, la devoción por lo que fue y la piedad que siento por Susana." 1289 "No quiero, no debo decirte más." 1290 "[...] uno se disminuye si las dice." 1291

Y Juan llega a universalizar su silencio haciéndolo tocar la condición humana:

"Yo también una historia, la de algunas cosas que llevo calladas, como todos los hombres, porque no encuentro a quién decírselas." 1292

Este silencio creatural se traslada a Dios y, en vez de provocar el alejamiento, se convierte en causante de la búsqueda:

"[...] se calla para que lo busquemos, para que nunca nos cansemos de buscarlo." 1293

Pero en la dialéctica permanente, el silencio de Dios, que tanta queja arranca al escritor argentino, aparece como la verdad que desnuda lo falaz de lo humano:

"Pero todo es mentira; hasta nosotros,/ viva, doliente, mentirosa imagen/ de una sola y veraz Voz en silencio." 1294

Si el ápice literario del silencio es la constitución de un personaje, el vértice teológico es el silencio del Hijo en la obra de Peltzer. Lagerkvist organiza una cristología de signo contrario, y Peltzer, una cristología implícita con un Cristo en ausencia. Sin duda, en este sentido, el escritor argentino es voz de su siglo. La ausencia de Jesús ya fue analizada en I, 3.3.4. y en III, 2.2.3. Cuando tanto se peregrina tras la manifestación de Dios y tanto se centra la búsqueda en la palabra, no someter a consideración el Verbo es, sin duda, un rehusarse significativo. Cada tema de esta investigación podría ser planteado, estrictamente, desde la consideración de esta ausencia, y cada uno hallaría en ella la justificación de su resolución. El silenciamiento del Verbo remite el planteo de Dios a su estado veterotestamentario y lo condena al ocultamiento, lo priva del cumplimiento de la promesa, y con ello de la esperanza, le cercena la libertad del sí posible. La dialéctica de Peltzer se apoya, en último término, en esta ausencia. Sólo Cristo puede ser respuesta para quien cala tan a fondo en la condición metafísica de lo humano. Su ausencia se entroniza, literariamente, en un elocuente silencio que, a su vez, erige al silencio en lenguaje único para el diálogo con el misterio.

La dialéctica palabra-silencio se estructura, pues, contradictoriamente, a partir de la impotencia y el poder de la palabra, que descubre su función catártica y se enfrenta al poder del silencio creatural (cuya cúspide es la creación de un personaje en silencio) y del divino (cuya cima es el silenciamiento y la ausencia del Logos).

Paradojal toma de posición para quien elige, como oficio, la palabra. Él mismo dice:

"El escritor ha de servir a su vocación, este doloroso oficio de decir, como una necesidad, la palabra o el silencio de cada uno." 1295

Confirmo, con esta cita, mi teoría. Peltzer entiende el oficio del escritor como un decir "la palabra o el silencio".

La dialéctica revelación-ocultamiento.

Lo dicho respecto de la dialéctica de la afirmación-negación y de la dialéctica palabra-silencio me lleva al último ítem de esta conclusión: el de revelación-ocultamiento. Este par aparece expuesto con gran extensión y profundidad en

El mar que tanto sabe de las piedras. El cuerpo es la primera manifestación de que las imágenes revelan y ocultan:

"El nadador lo mira, casi desnudo, conoce muy bien lo que cubre la bikini azul. Los otros –supone– pueden deducirlo, porque la parte cubierta por la tela fina permite ciertas marcas, claros indicios de lo que no se ve." 1296

La actitud también enmascara:

"[...] un dosificado juego de palabras, un sabio dominio del cuerpo, el oculto y al par visible idioma de los ojos." 1297

Pero lo esencial es metafísico, está más allá de lo aparente y para acceder a ello es necesario transponer lo sensorial:

"[...] de entender con los sentidos y ver más allá de lo visible, para que no se le escapara la clave;" 1298

La criatura única de Peltzer siempre bucea en lo metafísico.

A veces confía en la revelación de lo oculto para hallar el secreto: "[...] algo distinto me revelará la otra cara de Juan, la que no vi nunca." 1299 Otras, teme y descreo de la revelación:

"No sé si temía una revelación que hiciera todo más difícil, o al revés, que no hubiera tal revelación: [...]" 1300

Ocultar y revelar es el lenguaje de la epifanía de la criatura única. Pero lo que se oculta no asoma en lo que se revela.

Dice Balthasar:

"Las cosas están no sólo develadas: siempre y hasta el último momento están siempre y esencialmente encubiertas. Tal encubrimiento significa sin duda una limitación de su develamiento, pero no necesariamente una limitación de su verdad. Pues el encubrimiento no se contrapone al develamiento como una barrera que limita desde el exterior sino más bien como una forma o propiedad del develamiento mismo. De hecho, las cosas están develadas dentro de su calidad de encubiertas, y es en esta forma que se convierten en objeto del conocimiento." 1301

Esta no es, sin duda, la postura de Peltzer frente al tema. Su gnoseología (coherente con su antropología y su teología), sienta como premisa una suerte de imposibilidad de acceso a la verdad porque el objeto del conocimiento es incapaz de revelar su esencia ya que la apariencia no transparenta la esencia, sino que la oscurece. Dice Balthasar:

"Por otra parte, la expresión y la palabra mostraron claramente que la esencia que aparece se mantiene siempre oculta en su intimidad, en su libre ámbito interior. Tiene por cierto, en cuanto apariencia, su lado exterior, pero precisamente en éste se advierte que detrás existe una parte interior que no aparece, de la cual surgen las apariencias y que se expresa no apareciendo en las apariencias." 1302

Tampoco aquí hay encuentro entre el teólogo suizo y el escritor argentino.

Peltzer no advierte aparición alguna de la esencia en la apariencia, sino que, por el contrario, la esencia, inaccesible de por sí, permanece oculta e inaprehensible, guarecida tras la apariencia y radicalmente diferente de ésta, enmascarada, disfrazada.

En los sonetos de El silencio y la sed, el planteo del ocultamiento se focaliza en la figura de Cristo y toma las imágenes de la máscara y el disfraz, de la ausencia, el silencio, el vacío y la niebla, en estructuras sintácticas contradictorias muchas veces:

"Con máscaras de amor se ha disfrazado", "¿Es verdad que en la ausencia estás conmigo?", "¿Cómo olvidar, Señor, aquel abrigo,/ aquella nota de inefable acento/ y el corazón, cuajado en pensamiento,/ que sin palabras dialogó contigo?/ Tu ausencia era el desierto [...]/ ¿Cómo olvidar después las horas crueles,/ el vacío, el silencio, [...]", "Inquisidor de mí, no me responde./ Arde y oculta su señal de fuego./ [...] La voz, una espesura entre la niebla...", "Tan silencioso Tú, mi bien hablante;/ tanto decir desde tu voz callada", "Destejía a mi Dios como una tela./ Lo desarmaba en voces sin sonido;/ Era un nombre sin alma ni sentido,/ el viento ausente de la encumbrada vela:", "¡Y Dios, allá, mirando, tan callado!" 1303

La "noche del alma" no logra ser asumida como revelación por la criatura única de Peltzer. Esto es, sin duda, inherente a la implícita cristología de un Verbo ausente, porque sólo en su abandono en la cruz es posible, para la fe, el sentido del propio abandono. Para la criatura de Peltzer el ocultamiento de Dios tan sólo es lo que parece ser para una lógica intramundana: ausencia, distancia. El juego dialéctico no puede resolverse en la paradoja de que la "noche" sea el momento del mayor conocimiento:

"Para el creyente, el grito con que el Hijo muestra en la cruz su abandono es quizá la expresión más elevada del conocimiento de Dios. En ese instante, el Hijo toma sobre Sí todo el pecado y el sufrimiento del mundo y, de este modo, consume su misión. Él sabe que lo que quería hacer por amor al Padre y para Él, está hecho. Y hasta tal punto está consumado, que Él ha sido desposeído de todo. Sólo queda su acción última, su 'noche', que está dispuesto a soportar hasta el final. Y, en la medida en que en ella se han cumplido todas las promesas y prefiguraciones de la Antigua Alianza, esta noche es la constatación última de la verdad y, por consiguiente, el último y más elevado conocimiento." 1304

En definitiva, este triple proceso dialéctico permite aproximarse, respecto del tema de Dios en la narrativa de Federico Peltzer, a lo que Moeller denomina "significación de las significaciones": la figura del Dios de Peltzer aparece revelada con una palabra contradictoria y el Dios posible, aquél en el que se puede creer, permanece, como el cuerpo sumergido del iceberg, oculto en el silencio. Esta velada existencia justifica los escasos acordes armoniosos sobre su figura y la larga peregrinación del escritor tras el que "tendrá que mostrar su rostro, revelar su nombre y dar una respuesta clara." 1305

La obra completa del escritor argentino es agónica afirmación de la existencia de Dios.

Termino este trabajo que, durante cinco años significó la mayor pasión literaria que he experimentado en mi vida, con la cita del soneto que reúne, acabadamente revelada, la triple dialéctica planteada en las Conclusiones.

En él se verifican, con hondísima elocuencia, con belleza extrema, la presencia y envergadura del tema de Dios en Peltzer, su búsqueda religiosa, su sed. Es la plegaria que brota de un hontanar anhelante de Dios y parece abrir la "segritissima camera" a un encuentro. La oración gestada en una larga "noche del alma" que confiesa un destino de Dios.

"Como el desnudo Adán de la Sixtina,  
me siento ya flotante y desprendido;  
miro entre antiguas nubes confundido  
al hombre que ayer fue, mientras declina

el sol, por sombra oblicua ensombrecido.  
La tarde cae. En el ocaso erguida  
se apaga la otra luz que llamé vida,  
el fuego que se amansa en el olvido.

Como el Adán desnudo miro el rayo  
de aquel Rostro de luz que en mi desmayo  
imagino llegar, aunque no viene.

Y ya en la noche del temblor oscura,  
creo escuchar al ángel que murmura:  
'El dedo que te suelta te sostiene'". 1306

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Obras de Federico Peltzer.

#### 1.1. Libros CONSULTADOS EN ESTA INVESTIGACIÓN.

Peltzer, Federico, *Tierra de nadie*, Buenos Aires, Emecé, 1955.

—, *Compartida*, Buenos Aires, Kraft, 1961.

—, *Con muerte y con niños*, Buenos Aires, Emecé, 1961.

—, *La sed con que te llevo*, Emecé, 1964.

—, *La noche*, Emecé, 1966.

—, *La mi muerte*, Emecé, 1969.

—, *El amor creación en la novela*, Buenos Aires, Columba, 1971.

—, *La razón del topo*, Buenos Aires, Emecé, 1971.

—, *El silencio*, Buenos Aires, Emecé, 1973.

—, *Un país y otro país*, Buenos Aires, Emecé, 1976.

—, *Poesía secreta*, Buenos Aires, Botella al mar, 1981.

—, *La vuelta de la esquina*, Buenos Aires, Losada, 1986.

—, *Los oficios*, Buenos Aires, Agón, 1989.

—, *El cementerio del tiempo*, Buenos Aires, El gato negro, 1990.

—, *Los poemas del niño*, Buenos Aires, Agón, 1991.

—, *El mar que tanto sabe de las piedras*, Buenos Aires, Grupo editor latinoamericano, 1993.

#### 1.2. Libros publicados con posterioridad a la presentación de esta investigación

—, *Poesía sobre la poesía*, Buenos Aires, Botella al mar, 1994.

—, *El silencio y la sed*, Buenos Aires, Agón, 1994. \*

- , Cantares en el tiempo, Buenos Aires, Agón, 1994.\*
- , Un ancla en el espejo, Buenos Aires, Grupo ELA, 1995.
- , La puerta del limbo, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- , Fronteras, Buenos Aires, El Francotirador, 1999.\*
- , Aquel sagrado suelo, Buenos Aires, Emecé, 2000.

### 1.3. Artículos.

Peltzer, Federico, "Cada uno y su libro", en Criterio, Buenos Aires, 22 de marzo de 1956, número 956, p. 237.

—, "Silvina Ocampo, La furia", en Señales, Buenos Aires, diciembre 1959, número 116, año XI, p. 20.

—, "Narrativa argentina contemporánea", pp. 5/ 10; "Jack Kerouac, En el camino", p. 17; "Pierre Henri Simon, La literatura del pecado y la gracia", pp. 28/ 29, en Señales, Buenos Aires, mayo 1960, número 120, año XII.

—, "Narrativa argentina contemporánea" (continuación), pp. 5/ 11; "Luisa Mercedes Levinson, La pálida rosa del soho", p. 15, en Señales, Buenos Aires, junio 1960, número 121, año XII.

—, "Dios en la literatura argentina" en Señales, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1960, número 126/ 127, año XII, pp. 7/ 14 y (continuación) enero 1961, número 128, año XII, pp. 5/ 10.

—, "La responsabilidad del artista según Jacques Maritain", en Señales, Buenos Aires, mayo-junio 1961, número 130, año XII, pp. 44/ 45.

—, "Arturo Cerretani, Retrato del inocente", en Señales, Buenos Aires, julio-agosto 1961, número 131, año XII, pp. 21/ 22.

—, "Juan José Manauta, Cuentos para la dueña dolorida", pp. 17/ 18; "Jorge Capello, La hermosa vida", pp. 20/ 21; "Eduardo González Lanuza, Los martinfierristas", pp. 55/ 56, en Señales, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1961, número 133, año XII.

—, "Qwertyuiop, por Dalmiro Sáenz", en Señales, Buenos Aires, mayo-junio 1962, número 136, año XII, p. 47.

- , "La alfombra roja, por Marta Lynch", en Señales, Buenos Aires, enero-febrero-marzo 1963, número 140, año XII, p. 31.
- , "Hugo Ramón Foguet, Hay una isla para usted y otros cuentos", pp. 38/ 39; "Víctor Saiz, Verano inmortal", p. 40; "Juan Agustín Palazuelos, Según el orden del tiempo", pp. 42/ 43, en Señales, Buenos Aires, verano 63-64, número 143.
- , "Unamuno en tres novelas", en Estudios, Buenos Aires, setiembre 1964, Nro. 557.
- , "Testimonio de un novelista", charla (inédita) por la publicación de La noche, en Rosario, Club del Libro, 18 de noviembre de 1966 y en Mendoza, Feria del Libro, Biblioteca San Martín, 22 de abril de 1967. \*
- , "Los hombres en la novela contemporánea", Curso dictado en el Instituto Argentino de Cultura Hispánica, 8 y 15 de octubre de 1969, inédito. \*
- y Piña, Cristina, "Dos personajes solitarios en la novela argentina actual", en Revista de la Universidad de Mar del Plata, Mar del Plata, abril-mayo 1979, vol. 1, número 1, pp. 80/ 97.
- , "Aproximación a la poesía de Guillermo Orce Remis", en Cuadernos tucumanos de cultura, Tucumán, número 1, 1980, p. 89/ 102.
- , "Discurso de recepción del Dr. Federico Peltzer: La nostalgia del reino en la prosa argentina contemporánea", Buenos Aires, en Boletín de la Academia Argentina de Letras, número 189/ 190, 1983.
- , "Homenaje a Eduardo Gonazález Lanuza", Buenos Aires, en Boletín de la Academia Argentina de Letras, número 193/ 194, 1984.
- , "Discurso de recepción a don Roberto Juárez", Buenos Aires, en Boletín de la Academia Argentina de Letras, número 201/ 202, 1986.
- , "La personalidad múltiple del Dr. Osvaldo Loudet", Buenos Aires, en Boletín de la Academia Argentina de Letras, número 211/ 212, 1989.
- , "Discurso de recepción al Dr. Defín L. Garasa", Buenos Aires, en Boletín de la Academia Argentina de Letras, número 217/ 218, 1990.
- , "Mallea, una conciencia preocupada", en La Nación, 1 de noviembre de 1992.

## 2. Bibliografía general.

### 2.1. Textos.



### 2.1.1. Fuentes literarias.

Aguirre, Raúl Gustavo, [antologista], Antología de la poesía argentina, Buenos Aires, Fausto, 1979.

Aguirre, Raúl Gustavo, El movimiento Poesía Buenos Aires 1950-1960, Buenos Aires, Fraterna, 1979.

Anderson Imbert, Enrique, Historia de la Literatura Hispanoamericana, 2 tt., México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

Anderson Imbert, Enrique, Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Marymar, 1979.

Arrieta, Rafael Alberto, [director], Historia de la Literatura Argentina, 6 tt., Buenos Aires, Peuser, 1960.

Baudelaire, Charles, Las flores del mal, Buenos Aires, Losada, 1965.

Becco, Horacio Jorge, Diccionario de Literatura Hispanoamericana –Autores–, Buenos Aires, Huemul, 1984.

Bernanos, Georges, La impostura, Buenos Aires, Troquel, 1954.

Bernanos, Georges, La alegría, Buenos Aires, Escelicer, 1955.

Borges, Jorge Luis, [antologista], Racconti argentini, Milano, Franco Maria Ricci, 1981. \*

Cambours Ocampo, Arturo, El problema de las generaciones literarias, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1963.

Claudel, Paul, Partición de mediodía, Buenos Aires, Emecé, 1951.

Claudel, Paul, El zapato de raso, Buenos Aires, Sudamericana, 1955.

Claudel, Paul, La anunciación a María, Buenos Aires, Emecé, 1945.

Cócaro, Nicolás y Serrano Redonnet, Antonio, [seleccionadores], Cuentos fantásticos argentinos, Buenos Aires, Emecé, 1976.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, Diccionario de los símbolos, Barcelona, Herder, 1988.

Eco, Umberto, Cómo se hace una tesis, Buenos Aires, Gedisa, 1986.

Eliade, Mircea, Lo sagrado y lo profano, Madrid, Guadarrama, 1967.

Elliot, T. S., Poesías reunidas 1909/ 1962, Madrid, Alianza, 1986.

Furlan, Luis Ricardo, Generación poética del 50, Buenos aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1974.

Graves, Robert, Los mitos griegos, Buenos Aires, Alianza, 1993.

Grimal, Pierre, Diccionario de mitología griega y romana, Barcelona, Paidós, 1982.

Guitton, Jean, Silencio sobre lo esencial, Valencia, Edicep, 1988.

Historia de la Literatura Argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968/ 1976 y 1982.

Lafforgue, Jorge, [compilador], Nueva novela Latinoamericana, 2 tt., Buenos Aires, Paidós, 1972.

Lagerkvist, Pär, Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1967, (Prólogo de Federico Peltzer).

Magrini, César, [compilador], Veintidós cuentistas, Buenos Aires, Centurión, 1963.

Marechal, Leopoldo, Descenso y ascenso del alma por la Belleza, Buenos Aires, Citerea, 1965.

Marechal, Leopoldo, Adán Buenosayres, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.

Marrill Albéres, René, La rebelión de los escritores de hoy, Buenos Aires, Emecé, 1953.

Mauriac, Francois, El mico, Buenos Aires, Emecé, 1952.

Mauriac, Francois, Nudo de víboras, Buenos Aires, Sudamericana, 1964.

Mazzei, Angel, Literatura Americana y Argentina, Buenos Aires, Troquel, 1968.

Milosz, Lubicz, Cánticos, salmos y plegarias, Córdoba, Mediterránea, 1943.

Milosz, Lubicz, Antología poética, Buenos Aires, Fabril, 1959.

Orgambide, Pedro y Yahni, Roberto, [directores], Enciclopedia de la Literatura Argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

Péguy, Charles, Palabras cristianas, Salamanca, Sígueme, 1982.

Peltzer, Federico, [compilador], España y el nuevo mundo, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1992.

Portantiero, Juan Carlos, Realismo y realidad en la narrativa argentina, Buenos Aires, Procyón, 1961.

Quién es quién en la Sociedad Argentina, Buenos Aires, [s/e], 1982.  
Rico, Francisco, [director], Historia y crítica de la Literatura Española, Barcelona, Crítica, 1980.

Sainz de Robles, Federico Carlos, Ensayo de un diccionario de la literatura, 3 tt., Madrid, Aguilar, 1973.

Salinas, Pedro, Poemas escogidos, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953.

Sartre, Jean Paul, Teatro, Buenos Aires, Losada, 1968.

Sorrentino, Fernando, [compilador], 40 cuentos breves argentinos, Buenos Aires, Plus Ultra, 1992.

Spitzer, Leo, Estilo y estructura en la Literatura Española, Barcelona, Crítica, 1980.

Tarkovsky, Andrei, Esculpir en el tiempo, Madrid, Rialp, 1991.

Unamuno, Miguel de, Del sentimiento trágico de la vida, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

Unamuno, Miguel de, San Manuel bueno, mártir, Madrid, Alianza, 1985.

Valbuena Prat, Angel, Historia de la Literatura Española, Barcelona, Gili, 1964.

Viñas, David, De Sarmiento a Cortázar, Buenos Aires, Siglo veinte, 1971.

#### 2.1.2. Fuentes filosóficas y teológicas.

El ateísmo contemporáneo, publicación de la Facultad Teológica de la Universidad Pontificia Salesiana de Roma, Madrid, Cristiandad, 1973.

Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1969.

Balthasar, Hans Urs von, La esencia de la verdad, Buenos Aires, Sudamericana, 1955.

—, El problema de Dios en el hombre actual, Madrid, Guadarrama, 1960.

—, Ensayos teológicos. I Verbum caro, Madrid, Guadarrama, 1964.

—, Misterium salutis, III/2, Madrid, Cristiandad, 1968.

—, Sólo el amor es digno de fe, Salamanca, Sígueme, 1971.

—, Puntos centrales de la fe, Madrid, B.A.C., 1985.

—, Gloria, 6 tt., Madrid, Encuentro, 1985-1989.

—, Teodramática, 3 tt., Madrid, Encuentro, 1990-1993.

—, "Teología del descenso a los infiernos", en Adrienne von Speyr, Und ihre kirchliche Sendung, akten des römischen Symposiums, Einsiedeln, Johannes Verlag, 1986. Trad. Roberto J. Brie.

—, La oración contemplativa, Madrid, Encuentro, 1988.

—, Si no os hacéis como este niño, Barcelona, Herder, 1989.

—, El corazón del mundo, Madrid, Encuentro, 1991.

Callera, Florín, Creación constante, Chile, Paulinas, 1984.

Catecismo católico para adultos, Madrid, B.A.C., 1990.

Clément, Olivier, Sobre el hombre, Madrid, Encuentro, 1983.

Croato, Severino, El hombre en el mundo, Buenos Aires, Aurora, 1974.

Dufour León, Vocabulario de Teología Bíblica, Barcelona, Herder, 1982.

Frankl, Viktor, El hombre en busca de sentido, Barcelona, Herder, 1986.

Grelot, Pierre, Hombre ¿quién eres?, Navarra, Verbo Divino, 1982.

Guardini, Romano, Los sentidos y el conocimiento religioso, Madrid, Cristiandad, 1965.

—, La aceptación de sí mismo. Las edades de la vida, Madrid, Cristiandad, 1983.

Jolivet, Regis, Tratado de filosofía, Buenos Aires, Lohlé, 1957.

Leclerc, Eloi, Sabiduría de un pobre, Madrid, Marova, 1987.

Lubac, Henri de, Paradojas y nuevas paradojas, Buenos Aires, San Juan, 1992.

Maas, Wilhelm, "El misterio del Sábado Santo", en Adrienne von Speyr, Und ihre kirchliche Sendung, akten des römischen Symposiums, Eisiedeln, Johannes Verlag, 1986. Trad. R.J. Brie.

Mandrioni, Héctor, La vocación del hombre, Buenos Aires, Guadalupe, 1967.

Moeller, Charles, Literatura del siglo XX y cristianismo, 6 tt., Madrid, Gredos, 1955-1960.

Ortega, Fernando, Dios y el hombre creador, Tesis doctoral, inédita. \*

Ouellet, Marc, Homenaje a Hans Urs von Balthasar, Buenos Aires, Agape, [s/f].

Ricoeur, Paul, Introducción a la simbólica del mal, Buenos Aires, Megápolis, 1976.

San Juan de la Cruz, Obras completas, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1992.

Schneider Theodor, Lo que nosotros creemos, Salamanca, Sígueme, 1991.

Siwek, Paul, El problema del mal, Buenos Aires, Huarpes, 1945.

Vergote, Antoine, Psicología religiosa, Madrid, Taurus, 1975.

Vives, José, Examen de amor, Santander, Sal Terrae, 1978.

## 2.2. Artículos.

### 2.2.1. Literarios.

Rosemberg, Fernando, "Tierra de nadie, de Federico Peltzer", en Davar, Buenos Aires, enero-febrero 1957, número 68, pp. 105/ 106.

Miguel, M.E. de, "Con Federico Peltzer, premio Kraft 1958", en Señales, Buenos Aires, 1959, año XI, número 110, pp. 10.

Miguel, M. E. de, "Federico Peltzer. Compartida", en Señales, Buenos Aires, diciembre 1959, año XI, número 116, pp. 21/ 23.

Fuentes, Pedro Miguel, "Convivencia presentida (Aproximación a F. J. Peltzer)", en Estudios, Buenos Aires, marzo-abril 1961, número 522, pp. 125/ 131.

Miguel, M. E. de, "Tres formas de soledad en tres novelas argentinas", en Señales, Buenos Aires, mayo-junio 1961, año XII, número 130.

Puente, Graciela S., Voces en "La vuelta de la esquina" de Federico Peltzer, 1986, inédito.

—, Del sentir al ser en "Los oficios" de Federico Peltzer, inédito.

—, Temporalidad de paraíso en "Los poemas del niño" de Federico Peltzer, 1992, inédito.

Santagada, Osvaldo, "La noche", en Criterio, Buenos Aires, 9 de febrero de 1967, año XXXIX, número 1517, pp. 101/ 102. \*

Camozzi, Rolando, "Un país y otro país. Federico Peltzer", en Reseña, Madrid, noviembre 1976, número 89, pp. 8/ 9. \*

Pesante, Edgardo, "Un país y otro país", en Universidad, Santa Fe, julio-diciembre 1976, número 85, pp. 231/ 233. \*

Atanasiú, Andrés, "Los personajes de Federico Peltzer y una desconcertante realidad", en El Día, La Plata, 13 de febrero de 1977. \*

Calabrese, Elisa, "Una palabra acerca del silencio: La razón del topo de Federico Peltzer", en Revista de la Universidad de Mar del Plata, Mar del Plata, abril-mayo 1980, vol. II, número 1, pp. 105/ 122. \*

Modern, Rodolfo, "Federico Peltzer, Poesía secreta", en Letras de Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre 1981, año 2, número 5, pp. 116/ 117.

Loubet, J., "Presentación de La vuelta de la esquina", 13 de abril de 1986, inédito. \*

Gómez, C. A., "Compleja estructura en la novela del malentendido y la indiferencia culpable", en La Gaceta, Tucumán, 13 de julio de 1986. \*

### 2.2.2. Teológicos.

Revista Communio, Madrid, Encuentro:

- año 3, I/ 81, "Descendió a los infiernos", Maas W. y "¿Qué ocurriría en el mundo si nadie quisiera descender a los infiernos?", Andrés, A.
- año 10, julio/ agosto, IV/ 88.
- año 11, julio/ octubre, IV-V/ 89, "Semblanza de Hans Urs von Balthasar", Henrici, P.
- año 11, noviembre/ diciembre, VI/ 89, "La sociedad moderna frente al mal y la muerte", Bonete Perales, E. y "El Cristo crucificado y el mal en el mundo", Hoffmann, Norbert.

### 2.3. Recensiones.

Sobre:

Tierra de nadie: La Nación, 12 de febrero de 1956.

Compartida: Bosco, María Angélica, "Compartida", en Clarín, 28 de febrero de 1960 y Pedro, Valentín de, "Entre la frustración y la soledad", en La Prensa, 13 de marzo de 1960.

Con muerte y con niños: Gamboa, Lore de, "Con muerte y con niños", en Criterio, 25 de febrero de 1962, número 1396.

La noche: Mazzei, Angel, "Cuando retorna la noche", en La Nación, 19 de febrero de 1967.

El amor creación en la novela: Bajarlía, Juan J., "Del 'dolce stil novo' al amor estrategia", en Clarín, 1 de julio de 1971.

La razón del topo: Loubet, J., en Criterio, 27 de enero de 1972, número 1635/ 36 y Gómez, C. A., "La razón del topo", en La Gaceta, Tucumán, 2 de julio de 1972.

El silencio: Lancelotti, Mario, "Dios en el relato", en La Nación, 29 de julio de 1973; Bottini, Clara, "La ausencia de Dios", en Clarín, 23 de agosto de 1973; Gómez, C. A., en La Gaceta, Tucumán, 9 de setiembre de 1973; Atanasiú, A. H., "Peltzer, geometra", en El Día, La Plata, 16 de setiembre de 1973; Loubet, J., en Criterio, 11 de abril de 1974.

Un país y otro país: Noej, Martín A., "Dos formas de un sueño", en La Nación, 12 de noviembre de 1976 y Loubet, J., "Un país y otro país", en Criterio, 24 de marzo de 1977.

La vuelta de la esquina: Gómez, C. A., en La Gaceta, Tucumán, 13 de julio de 1986.

El cementerio del tiempo: Miguel de, M. E., "Intenso libro de cuentos", en La Nación, 27 de enero de 1991; Clucellas, María Isabel, "El cementerio del tiempo", en La Prensa, 27 de enero de 1991; Modern, Rodolfo, "Sustancia y forma", en Clarín, 31 de enero de 1991 y Delgado, Roberto, "Esa limitada realidad", en La Gaceta, Tucumán, 11 de agosto de 1991.

El mar que tanto sabe de las piedras: en La Nación, 8 de agosto de 1993 y Steimberg de Kaplán, Olga, "Celebrando la básica necesidad de la vida", en La Gaceta, Tucumán, 17 de octubre de 1993.

#### 2.4. Material adjunto: Correspondencia.

##### 2.4.1. Publicada.

Barufaldi, Rogelio, "Carta a Federico Peltzer, último premio Kraft", en Criterio, Buenos Aires, 14 de enero de 1960, año XXXII, número 1347, pp. 16/ 17.

Peltzer, Federico, "Respuesta a Rogelio Barufaldi", en Criterio, Buenos Aires, 25 de febrero de 1960, año XXXII, número 1350.

##### 2.4.2. Inédita.

Carta del Profesor Antonio Rubén Turi a propósito de la publicación de El silencio. \*

Respuesta de Federico Peltzer, 28 de marzo de 1974. \*

Carta de Cecilia Labanca por la misma publicación. \*

Carta de Olga Steimberg por la publicación de La vuelta de la esquina. \*



## Notas

1. En *Un país y otro país* los cuatro cuentos titulados "Las brasas del libro"; los agrupados en el título "El Barroco II (Dos visitas)": I. La honra de Sancho; II. La deshonra de Aldonza, en *Fronteras*; la frecuente alusión en *Tierra de nadie* y *La razón del topo*, el poema "Dulcinea", y el análisis de la relación don Quijote-Dulcinea en *El amor creación en la novela*.
2. Corresponden a este tema los cuentos I y II de "Las entretelas de Penélope" y "Electra" (*Un país y otro país*), "Nos preocupa Antígona", "Sísifo sin absurdo" y "Las furias no se han ido" (*El cementerio del tiempo*), y "Como un vago reconocimiento" (*Fronteras*).
3. "Dios en la literatura argentina", en *Señales*, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1960, número 126/ 127, año XII, p. 7.
4. *Tierra de nadie*, Buenos Aires, Emecé, 1955; *Compartida*, Buenos Aires, Kraft, 1959; segunda edición: 1961; *Con muerte y con niños*, Buenos Aires, Emecé, 1961; *La noche*, Buenos Aires, Emecé, 1966; *La razón del topo*, Buenos Aires, Emecé, 1971; segunda edición: 1972; *El silencio*, Buenos Aires, Emecé, 1973; segunda edición: 1974; *Un país y otro país*, Buenos Aires, Emecé, 1976; segunda edición: 1977; *La vuelta de la esquina*, Buenos Aires, Losada, 1986; *El cementerio del tiempo*, Buenos Aires, *El gato negro*, 1990 y *El mar que tanto sabe de las piedras*, Buenos Aires, Grupo editor latinoamericano, Buenos Aires, 1993. Las citas de esta investigación son tomadas de la primera edición, excepto en *Compartida*, en la que cito la segunda. Incluyo un inédito, *La puerta del limbo*, al cual tengo acceso, como al resto del material inédito, por gentileza del autor. A la fecha de publicación de este estudio, *La puerta del limbo* ha sido publicada, Buenos Aires, Emecé, 1997. *Fronteras*, Buenos Aires, *El francotirador*, 1999. *Aquel sagrado suelo*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
5. Peltzer, F., *El amor creación en la novela*, Buenos Aires, Columba, 1971. Publicado posteriormente: *Poesía sobre la poesía*, Buenos Aires, Botella al mar, 1994.
6. Publicada: *La sed con que te llevo*, Buenos Aires, Emecé, 1964; *La mi muerte*, Buenos Aires, Emecé, 1969; *Poesía secreta*, Buenos Aires, Botella al mar, 1981; *Los oficios*, Buenos Aires, Agón, 1989 y *Los poemas del niño*, Buenos Aires, Agón, 1991. Inédita: *Cantares y El silencio y la sed*. Publicada con posterioridad: *Cantares en el tiempo*, Buenos Aires, Agón, 1994. *El silencio y la sed*, Buenos Aires, Agón, 1994. *Un ancla en el espejo*, Buenos Aires, Grupo ELA, 1995.
7. Borda, Guillermo A., *Tratado de Derecho Civil, Sucesiones*. Con la colaboración de Federico J. M. Peltzer, ex Juez en la Cámara de Apelaciones en lo Civil, Buenos Aires, Perrot, 1980.
8. Enumero algunas de sus publicaciones en el Boletín de ese organismo: "Discurso de recepción del Dr. Federico Peltzer: La nostalgia del reino en la prosa argentina contemporánea", número 189/ 190, 1983, pp. 197/ 223. "Homenaje a Eduardo González Lanuza", número 193/ 194, 1984, pp. 241/ 250.

"Discurso de recepción a don Roberto Juárez", número 201/ 202, 1986, pp. 363/ 370.

"La personalidad múltiple del Dr. Osvaldo Loudet", número 211/ 212, 1989, pp. 29/ 36.

"Discurso de recepción al Dr. Delfín L. Garasa", número 217/ 218, 1990, pp. 241/ 250.

España y el Nuevo Mundo, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1992. Prólogo (pp. 11/ 36) y compilación de F. Peltzer.

9. Anderson Imbert, Enrique, Historia de la Literatura Hispanoamericana, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954, tomo II, p. 359.

(El subrayado en las notas de todo el trabajo es mío).

10. Historia de la Literatura Argentina, Rubione, A. V. E.: "La narrativa de 1955", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 457.

11. Ibid, p. 458.

12. Ibid, pp. 463/ 464.

13. "Panorama de la literatura argentina contemporánea", en Señales, Buenos Aires, junio 1960, número 121, año XII, p. 10.

14. Rubione A., ob. cit., p. 482.

15. "Una palabra acerca del silencio: La razón del topo de Federico Peltzer", en Revista de la Universidad de Mar del Plata, abril-mayo 1980, vol. II, número 1, p. 107.

16. Anderson Imbert, E., ob. cit., pp. 404/ 405.

17. Anderson Imbert, E., Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Marymar, 1979, p. 163.

18. Ibid, p. 220.

19. Ibid, p. 321.

20. Ibid, p. 340.

21. Cambours Ocampo, Arturo, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1963.

22. Mazzei, Angel, Literatura americana y argentina, Buenos Aires, Troquel, 1968, p. 347.

23. Orgambide, Pedro y Yahni, Roberto, Enciclopedia de la literatura argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, pp. 496/ 497.

24. Ibid, p. 497.

25. Historia de la literatura argentina, Gregorich, Luis: "La generación del 55", Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1968/ 1976, p. 1269.

26. Buenos Aires, [S.E.], 1982, p. 546.

27. Becco, Horacio Jorge, Diccionario de Literatura Hispanoamericana - Autores-, Buenos Aires, Huemul, 1984, p. 235.

28. Veintidós cuentistas, Buenos Aires, Centurión, 1963, pp. 239/ 253.

29. Cuentos fantásticos argentinos, Buenos Aires, Emecé, 1976, pp. 211/ 220.

30. Antología de la poesía argentina, Buenos Aires, Fausto, 1979, tomo II, pp. 801/ 806. Poemas: "[Porque tienes tu muerte]" y "[Hoy]" de La sed con que te llevo; "[El tren que nos desliza]" y "[A veces he sentido]" de La mi muerte.

31. Enero-febrero-marzo 1981, número 2, año 1, p. 93/ 98.

32. Sorrentino, Fernando, Buenos Aires, Plus Ultra, 1992, pp. 171/ 176.

33. Racconti argentini, A cura di Jorge Luis Borges, Milano, Franco Maria Ricci editore, 1981, p. 105/ 107, (traduzione di Gianni Guadalupe).
34. Las bibliotecas consultadas son: Academia Argentina de Letras, Congreso de la Nación, "D. F. Sarmiento" de la Caja Nacional de Ahorro y Seguro, Instituto Argentino de Literatura de la U.B.A., Dirección Nacional del libro, del Maestro, Ricardo Güiraldes, Signos (Universidad del Salvador), Catálogo Municipal y Catálogo Universitario.
35. Peltzer, Federico, Los oficios, Buenos Aires, Agón, 1989, p. 85.
36. Chantraine, Georges, "Nota biográfica", en *Communio*, año 10, julio/ agosto, IV/ 88, p. 281.
37. "Henri de Lubac ha dicho que Balthasar ha sido probablemente el hombre más culto de nuestro tiempo." dice el Cardenal Ratzinger en la Homilía del funeral de Balthasar, *Ibid*, p. 350.
38. *Ibid*, p. 280.
39. "Carta de Juan Pablo II al Cardenal Ratzinger con motivo del funeral de Hans Urs von Balthasar", *Ibid*, p. 279.
40. Balthasar, Hans Urs von, *Analogie und Dialektik. Zur Klärung der Theologischen Prinzipienlehre Karl Barth*, citado por Servais, Jacques en su tesis doctoral "Une Theologie des 'Exercices Spirituels'. Hans Urs von Balthasar, interprète de Saint Ignace".
41. Peltzer, Federico, en *Señales*, Buenos Aires, mayo 1960, número 120, año XII, p. 6.
42. Peltzer, F., en *Señales*, Buenos Aires, enero 1961, número 128, año XII, pp. 6 y 8.
43. Clase en el Instituto Superior de Cultura Hispánica, 15 de octubre de 1969. Inédita.
44. *Criterio*, 25 de febrero de 1960, N° 1350, Buenos Aires. F. Peltzer: Respuesta a R. Barufaldi: "Quizá podría aplicársele con propiedad la frase lapidaria de Mauriac en *Nudo de Víboras*: 'Para creer en la resurrección de la carne, tal vez sea necesario haber vencido a la carne. El castigo de aquéllos que han abusado de ella, es no haber podido siquiera imaginar su resurrección'".
45. Peltzer, F. Conferencia: Testimonio de un novelista. Rosario, 18 de noviembre de 1966 y Mendoza, 22 de abril de 1967. Inédita.
46. En *Señales*, ob.cit., Buenos Aires, enero 1961, número 128, año XII, pp. 9 y 10.
47. Peltzer, F., "Unamuno en tres novelas", en *Estudios*, Buenos Aires, 1964, número 557.
48. En *Señales*, ob. cit., Buenos Aires, noviembre-diciembre 1960, número 126/ 127, año XII, p. 7.
49. En *Señales*, ob. cit., Buenos Aires, noviembre-diciembre 1960, número 126/ 127, año XII, p. 7.
50. Peltzer, F., Testimonio de un novelista, ob. cit.

51. Peltzer, F., "La nostalgia del reino en la prosa argentina contemporánea", en Boletín de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, número 189/ 190, 1983, p. 223.
52. Mauriac, François, Nudo de víboras, Buenos Aires, Sudamericana, 1964, p. 198.
53. Ibid, p. 126.
54. Ibid, p. 74.
55. Ibid, p. 27.
56. Ibid, p. 36.
57. Ibid, p. 60.
58. Ibid, p. 53.
59. Ibid, p. 52.
60. Ibid, p. 61.
61. Ibid, p. 89.
62. Peltzer, Federico, El silencio, Buenos Aires, Emecé, 1973, p. 240.
63. Ibid, p. 99.
64. Jolivet, Régis, Tratado de Filosofía, III: Metafísica, Buenos Aires, Lohlé, 1957, p. 227.
65. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, Buenos Aires, Losada, 1986, p. 109.
66. Ibid, p. 290.
67. Lubac, Henri de, Paradojas y nuevas paradojas, Buenos Aires, San Juan, 1992, p. 119.
68. Peltzer, F., Tierra de nadie, Emecé, 1955, p. 73.
69. Ibid, p. 173.
70. Peltzer, F., La razón del topo, Buenos Aires, Emecé, 1971, p. 272.
71. Peltzer, F., El silencio, p. 121.
72. Peltzer, F., Compartida, Buenos Aires, Kraft, 1959, p. 227.
73. Mauriac, F., ob. cit., p. 119.
74. Ibid, p. 119.
75. Ibid, p. 119.
76. Ibid, p. 120.
77. Peltzer, F., "Los hombres en la novela contemporánea", ob. cit.
78. Peltzer, F., El silencio, p. 56.
79. Ibid, p. 57.
80. Peltzer, F., Fronteras, "El Filisteo", ob.cit., p. 75.
81. Mauriac, F., ob. cit., p. 172.
82. Ibid, p. 190.
83. Ibid, p. 192.
84. Ibid, p. 201.
85. Vives, José, Examen de amor, Santander, Sal Terrae, 1978, p. 95.
86. Peltzer, F., Compartida, p. 226.
87. Peltzer, F., La noche, Buenos Aires, Emecé, 1966, p. 91.
88. Peltzer, F., La razón del topo, p. 108.
89. Peltzer, F., El silencio, p. 124.
90. Peltzer, F., La sed con que te llevo, Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 27.
91. Peltzer, F., La mi muerte, Buenos Aires, Emecé, 1969, p. 52.

92. Peltzer, F., *La razón del topo*, p. 234.
93. *Ibid*, p. 251.
94. Peltzer, F., *El amor creación en la novela*, Buenos Aires, Columba, 1971, p. 9.
95. Peltzer, F., *La sed con que te llevo*, p. 29.
96. Peltzer, F., *Los oficios*, p. 45.
97. Mauriac, F., *ob. cit.*, p. 79.
98. *Ibid*, p. 83.
99. *Ibid*, p. 120.
100. Mauriac, F., *El mico*, Buenos Aires, Emecé, 1961, p. 43.
101. *Ibid*, p. 32.
102. *Ibid*, p. 31.
103. Mauriac, F., *Nudo de víboras*, *ob. cit.*, p. 86.
104. Peltzer, F., *Con muerte y con niños*, Buenos Aires, Emecé, 1961, p. 158.
105. *Ibid*, p. 160.
106. Peltzer, F., *El silencio*, p. 52.
107. *Ibid*, p. 71.
108. *Ibid*, p. 68.
109. *Ibid*, p. 58.
110. Peltzer, F., *Un país y otro país*, Buenos Aires, Emecé, 1976, p. 115.
111. *Ibid*, p. 115.
112. *Ibid*, p. 114.
113. *Ibid*, p. 116.
114. Peltzer, F., *El silencio*, p. 145.
115. *Ibid*, p. 145.
116. *Ibid*, p. 146.
117. *Ibid*, p. 146.
118. Peltzer, F., *La razón del topo*, p. 294.
119. Mauriac, F., *Nudo de víboras*, *ob. cit.*, p. 79.
120. *Ibid*, p. 85.
121. *Ibid*, p. 103.
122. *Ibid*, p. 216.
123. *Ibid*, *loc. cit.*, p. 192.
124. Peltzer, F., *Con muerte y con niños*, p. 78.
125. *Ibid*, p. 130.
126. Peltzer, F., *El silencio*, p. 212.
127. *Ibid*, p. 239.
128. Peltzer, F., *El cementerio del tiempo*, Buenos Aires, El gato negro, 1990, p. 151.
129. Peltzer, F., *Compartida*, p. 48.
130. *Ibid*, p. 49.
131. *Ibid*, p. 180.
132. *Ibid*, p. 241.
133. Peltzer, F., *La razón del topo*, p. 121.
134. *Ibid*, p. 277.

135. Peltzer, F., *El mar que tanto sabe de las piedras*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1993, p. 55.
136. Peltzer, F., *La sed con que te llevo*, p. 74.
137. *Ibid*, pp. 48/ 49.
138. Peltzer, F., *La mi muerte*, p. 84.
139. *Ibid*, p. 21.
140. *Ibid*, p. 84.
  
141. Valbuena Prat, Angel, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Gili, 1964, tomo III, p. 460.
142. *Ibid*, p. 478.
143. *Ibid*, p. 478.
144. Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 50.
145. *Ibid*, p. 57.
146. Pablo, I Corintios, 15, 14.
147. Bonete Perales, Enrique, "La sociedad moderna frente al mal y la muerte", en *Communio*, Madrid, Encuentro, año II, nov./ dic., VI/ 89, p. 467.
148. Unamuno, M. de, *ob. cit.*, p. 53.
149. Unamuno, M. de, *San Manuel bueno, mártir*, Madrid, Alianza, 1985, p. 18.
150. *Ibid*, p. 50.
151. *Ibid*, p. 51.
152. Unamuno, M. de, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 107.
153. Unamuno, M. de, *San Manuel bueno, mártir*, p. 34.
154. Unamuno, M. de, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 157.
155. *Ibid*, p. 107.
156. *Ibid*, p. 107.
157. Moeller, Charles, *Literatura del siglo XX y Cristianismo*, Madrid, Gredos, 1960, tomo IV, p. 73.
158. *Ibid*, p. 78.
159. Unamuno, M. de, *San Manuel bueno, mártir*, p. 61.
160. *Ibid*, p. 53.
161. Moeller, Ch., *ob. cit.*, pp. 151/ 152.
162. Unamuno, M. de, *San Manuel bueno, mártir*, p. 16.
163. *Ibid*, p. 65.
164. *Ibid*, p. 66.
165. Río, Emilio del, "Ateísmo y agonía de don Miguel de Unamuno", en *El ateísmo contemporáneo*, Madrid, Cristiandad, 1973, vol. IV, p. 737.
166. Unamuno, M. de, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 18.
167. Balthasar, H. U. von, *Gloria*, Madrid, Encuentro, 1988, tomo I, p. 106.
168. Unamuno, M. de, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 91.
169. Moeller, Ch., *ob. cit.*, p. 111.
170. Río, E. del, *ob. cit.*, p. 738.
171. Hoffmann, Norbert, "El Cristo crucificado y el mal en el mundo", en *Communio*, *ob. cit.*, pp. 515/ 516.

172. Unamuno, M. de, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 147.
173. *Ibid*, p. 120.
174. Peltzer, F., *Compartida*, p. 48.
175. *Ibid*, p. 49.
176. *Ibid*, p. 180.
177. *Ibid*, loc. cit, p. 241.
178. Peltzer, F., *La sed con que te llevo*, p. 49.
179. *Ibid*, p. 67.
180. Peltzer, F., *La mi muerte*, loc. cit., p. 84.
181. Peltzer, F., *La razón del topo*, loc. cit., p. 121.
182. Peltzer, F., *Compartida*, p. 206.
183. Peltzer, F., *Con muerte y con niños*, p. 19.
184. *Ibid*, p. 92.
185. Peltzer, F., *La razón del topo*, p. 123.
186. *Ibid*, p. 270.
187. Peltzer, F., *Los oficios*, p. 31.
188. Peltzer, F., *Cantares en el tiempo*, Buenos Aires, Agón, 1994, p. 48.
189. Peltzer, F., *El silencio*, p. 238.
190. *Ibid*, p. 238.
191. Peltzer, F., *Compartida*, p. 23.
192. *Ibid*, p. 85.
193. *Ibid*, p. 165.
194. Peltzer, F., *La noche*, p. 51.
195. *Ibid*, p. 52.
196. *Ibid*, p. 52.
197. Peltzer, F., *La razón del topo*, p. 205.
198. *Ibid*, p. 207.
199. Balthasar, H. U. von, *Sólo el amor es digno de fe*, Salamanca, Sígueme, 1988, p. 93.
200. *Ibid*, p. 67.
201. Peltzer, F., *El silencio*, p. 71.
202. Peltzer, F., "Unamuno en tres novelas", ob. cit., p. 544.
203. Unamuno, M. de, *San Manuel bueno, mártir*, p. 15.
204. *Ibid*, p. 16.
205. *Ibid*, p. 45.
206. Hoffmann, N., ob. cit., p. 516.
207. Unamuno, M. de, *San Manuel bueno, mártir*, p. 60.
208. *Ibid*, p. 67.
209. *Ibid*, p. 67.
210. *Ibid*, p. 68.
211. *Ibid*, p. 78.
212. *Ibid*, p. 18.
213. *Ibid*, p. 42.
214. *Ibid*, p. 14.
215. *Ibid*, p. 67.
216. Peltzer, F., "Unamuno en tres novelas", ob. cit., p. 545.

- 217. Moeller, Ch., ob. cit., p. 143.
- 218. Peltzer, F., "Unamuno en tres novelas", ob. cit., p. 545.
  
- 219. Lagerkvist, Pär, Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1967, p. 330.
- 220. Ibid, p. 330.
- 221. Ibid, p. 343.
- 222. Ibid, pp. 343/ 344.
- 223. Siwek, Paul, El problema del mal, Buenos Aires, Huarpes, 1945, p. 33.
- 224. Lagerkvist, P., ob. cit., p. 344.
- 225. Ibid, p. 344.
- 226. Ibid, p. 349.
- 227. Ibid, pp. 353/ 354.
- 228. Daniélou, Jean, "La Teología del mal frente al ateísmo", El ateísmo contemporáneo, ob. cit., p. 313.
- 229. Clément, Olivier, Sobre el hombre, Madrid, Encuentro, 1983, p. 33.
- 230. Peltzer, F., El silencio, p. 54.
- 231. Ibid, p. 55.
- 232. Ibid, loc. cit., p. 57.
- 233. Ibid, p. 58.
- 234. Clément, O., ob. cit., p. 51.
- 235. Ibid, pp. 13/ 14.
- 236. Vives, J., ob. cit., p. 57.
- 237. Callerand, Florín, Creación constante, Chile, Paulinas, 1984, p. 30.
- 238. Vives, J., ob. cit., p. 137.
- 239. Peltzer, F., El silencio, p. 38.
- 240. Ibid, p. 39.
- 241. Ibid, p. 72.
- 242. Ibid, p. 245.
- 243. Peltzer, F., Compartida, p. 167.
- 244. Ibid, p. 231.
- 245. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 279.
- 246. Lagerkvist, P., ob. cit., p. 739.
- 247. Ibid, p. 375.
- 248. Peltzer, F., El silencio, p. 39.
- 249. Peltzer, F., Fronteras, "Las arcas", p. 53.
- 250. Peltzer, F., Tierra de nadie, pp. 159/ 160.
- 251. Peltzer, F., La noche, p. 51.
- 252. Ibid, p. 55.
- 253. Moeller, Ch., ob. cit., p. 23.
- 254. Balthasar, H. U. von, El problema de Dios en el hombre actual, Madrid, Guadarrama, pp. 209/ 210.
- 255. Ibid, p. 211.
- 256. Ibid, p. 215.
- 257. Ibid, pp. 215/ 216.
- 258. Ibid, p. 217.
- 259. Ibid, p. 222.



260. Ibid, p. 233.
261. Lagerkvist, P., ob. cit., p. 802.
262. Ibid, p. 704.
263. Ibid, p. 793.
264. Ibid, p. 866.
265. Ibid, p. 935.
266. Balthasar, H. U. von, Sólo el amor es digno de fe, ob. cit., pp. 68/ 69.
267. Peltzer, F., Prólogo a las Obras Completas de P. Lagerkvist, ob. cit., p. 51.
268. Peltzer, F., Fronteras, "Las arcas", p. 53.
269. Ibid, "El Filisteo", p. 73.
270. Ibid, p. 80.
271. Peltzer, F., El silencio, p. 73.
272. Peltzer, F., Un país y otro país, pp. 177/ 178.
273. Peltzer, F., Tierra de nadie, pp. 194/ 195.
274. Peltzer, F., Compartida, loc. cit., p. 85.
275. Peltzer, F., La razón del topo, p. 234.
276. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 75.
277. Lagerkvist, P., ob. cit., p. 102.
278. Ibid, p. 80.
279. Ibid, p. 95.
280. Ibid, p. 97.
281. Ibid, p. 96.
282. Ibid, p. 170.
283. Ibid, p. 151.
284. Ibid, p. 126.
285. Balthasar, H. U. von, Sólo el amor es digno de fe, ob. cit., p. 55.
286. Lagerkvist, P., ob. cit., p. 122.
287. Ibid, p. 170.
288. I Juan, III, 20.
289. Peltzer, F., Prólogo a las Obras Completas de P. Lagerkvist, ob. cit., p. 27.
290. Balthasar, H. U. von, Sólo el amor es digno de fe, ob. cit., p. 95.
291. Juan, 14, 6.
292. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 150.
293. Peltzer, F., La noche, p.66.
294. Ibid, p. 67.
295. Peltzer, F., La razón del topo, p. 53.
296. Peltzer, F., Con muerte y con niños, p. 160.
297. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 117.
298. Ibid, p. 299.
299. Peltzer, F., El silencio, p. 130.
300. Lagerkvist, P., ob. cit., p. 723.
301. Ibid, p. 738.
302. Ibid, p. 836.
303. Ibid, p. 930.
304. Ibid, p. 930.
305. Ibid, loc. cit., p. 935.

- 306. Ibid, p. 988.
- 307. Peltzer, F., Un país y otro país, p. 210.
- 308. Peltzer, F., Con muerte y con niños, p. 149.
- 309. Ibid, p. 149.
- 310. Ibid, p. 143.
- 311. Peltzer, F., Compartida, p. 38.
- 312. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 231.
- 313. Ibid, p. 235.
- 314. Peltzer, F., El silencio, p. 35.
- 315. Ibid, p. 37.
- 316. Ibid, p. 36.
- 317. Peltzer, F., Fronteras, "El Filisteo", p. 72.
- 318. Ibid, p. 65.
- 319. Ibid, p. 74.
- 320. Ibid, p. 73.
- 321. Ibid, p. 75.
- 322. Ibid, "Las arcas", p. 30.
- 323. Peltzer, F., El silencio, p. 36.
- 324. Ibid, pp. 38/39.
- 325. Ibid, p. 224.
- 326. Ibid, p. 238.
- 327. Ibid, p. 241.
- 328. Ibid, p. 94.
- 329. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 107.
- 330. Lagerkvist, P., ob. cit., pp. 794/ 795.
- 331. Peltzer, F., Prólogo a las Obras Completas de P. Lagerkvist, ob. cit., p. 25.
- 332. Balthasar, H. U. von, Sólo el amor es digno de fe, ob. cit., p. 93.
- 333. Lagerkvist, P., ob. cit., p. 727.
- 334. Ibid, p. 805.
- 335. Peltzer, F., Prólogo a las Obras Completas de P. Lagerkvist, ob. cit., p. 58.
- 336. Peltzer, F., El silencio, pp. 40/ 41.
- 337. Balthasar, H. U. von, El problema de Dios en el hombre actual, loc. cit., p. 216.
- 338. Lagerkvist, P., ob. cit., p. 803.
- 339. Balthasar, H. U. von, El problema de Dios en el hombre actual, ob. cit., loc. cit., p. 216.
- 340. Peltzer, F., Prólogo a las Obras Completas de P. Lagerkvist, ob. cit., p. 22.
  
- 341. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 41.
- 342. Peltzer, F., Con muerte y con niños, p. 126.
- 343. Ibid, p. 135.
- 344. Ibid, p. 143.
- 345. Ibid, p. 143.
- 346. Peltzer, F., El silencio, p. 11.

- 347. Ibid, p. 252.
- 348. Ibid, p. 13.
- 349. Ibid, p. 40.
- 350. Ibid, p. 35.
- 351. Ibid, loc. cit., pp. 35/ 36.
- 352. Ibid, p. 37.
- 353. Ibid, p. 224.
- 354. Ibid, p. 224.
- 355. Ibid, p. 242.
- 356. Ibid, p. 27.
- 357. Ibid, p. 73.
- 358. Peltzer, F., Un país y otro país, p. 178.
- 359. Peltzer, F., El silencio, p. 108.
- 360. Peltzer, F., La razón del topo, p. 152.
- 361. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 117.
- 362. Peltzer, F., La razón del topo, p. 251.
- 363. Ibid, p. 276.
- 364. Peltzer, F., El silencio, p. 246.
- 365. Peltzer, F., Fronteras, "El Filisteo", p. 59.
- 366. Ibid, p. 65.
- 367. Ibid, p. 66.
- 368. Ibid, p. 75.
- 369. Ibid, p. 80.
- 370. Ibid, p. 80.
- 371. Vergote, Antoine, Psicología religiosa, Madrid, Taurus, 1975, p. 218.
- 372. Peltzer, F., El silencio, p. 37.
- 373. Vergote, A., ob. cit., p. 232.
- 374. Peltzer, F., El silencio, p. 21.
- 375. Ibid, p. 233.
- 376. Vergote, A., ob. cit., p. 236.
- 377. Peltzer, F., El silencio, p. 237.
- 378. Ibid, loc. cit., p. 233.
- 379. Vergote, A., ob. cit., p. 234.
- 380. Ibid, p. 245.
- 381. Ibid, p. 234.
- 382. Peltzer, F., Con muerte y con niños, p. 12.
- 383. Ibid, p. 12.
- 384. Peltzer, F., Compartida, p. 37.
- 385. Peltzer, F., La razón del topo, p. 55.
- 386. Ibid, p. 55.
- 387. Ibid, p. 84.
- 388. Ibid, p. 206.
- 389. Peltzer, F., La noche, p. 107.
- 390. Ibid, p. 107.
- 391. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 22.
- 392. Ibid, p. 62.

- 393. Ibid, p. 63.
- 394. Vergote, A., ob. cit., p. 254.
- 395. Ibid, p. 240.
- 396. Ibid, p. 230.
- 397. Balthasar, H. U. von, Gloria, Madrid, Encuentro, 1988, tomo V, p. 566.
- 398. Peltzer, F., Un país y otro país, p. 231.
- 399. Ibid, p. 234.
- 400. Ibid, p. 235.
- 401. Ibid, p. 230.
- 402. Ibid, p. 231.
- 403. Ibid, pp. 231/ 232.
- 404. Ibid, p. 233.
- 405. Ibid, p. 239.
- 406. Ibid, p. 238.
- 407. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 13.
- 408. Ibid, p. 19.
- 409. Ibid, p. 141.
- 410. Ibid, p. 194.
- 411. Ibid, p. 196.
- 412. Peltzer, F., Compartida, p. 15.
- 413. Ibid, p. 29.
- 414. Ibid, p. 83.
- 415. Ibid, p. 229.
- 416. Peltzer, F., La noche, p. 110.
- 417. Peltzer, F., La razón del topo, p. 127.
- 418. Ibid, p. 83.
- 419. Peltzer, F., El silencio, p. 245.
- 420. Peltzer, F., La razón del topo, p. 84.
- 421. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 34.
- 422. Ibid, p. 32.
- 423. Ibid, p. 33.
- 424. Vergote, A., ob. cit., p. 228.
- 425. Peltzer, F., El silencio, p. 243.
- 426. Ibid, p. 27.
- 427. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 29.
- 428. Peltzer, F., Los oficios, p. 45.
- 429. Peltzer, F., Tierra de nadie, loc. cit., p. 117.
- 430. Peltzer, F., Compartida, p. 86.
- 431. Peltzer, F., La razón del topo, p. 169.
- 432. Ibid, p. 114.
- 433. Ibid, p. 206.
- 434. Ibid, p. 206.
- 435. Ibid, p. 207.
- 436. Peltzer, F., El silencio, p. 136.
- 437. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 75.
- 438. Peltzer, F., La noche, p. 56.

439. Peltzer, F., Los oficios, p. 49.
440. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 70.
441. Peltzer, F., El silencio, p. 11.
442. Ibid, p. 12.
443. Ibid, p. 13.
444. Ibid, p. 11.
445. Ibid, p. 13.
446. Ibid, p. 11.
447. Ibid, p. 12.
448. Ibid, p. 253.
449. Ibid, p. 251.
450. Ibid, p. 254.
451. Ibid, p. 255.
452. Ibid, p. 254.
453. Peltzer, F., Un país y otro país, p. 235.
454. Peltzer, F., El silencio, p. 108.
455. Ibid, p. 37.
456. Ibid, p. 40.
457. Peltzer, F., Un país y otro país, p. 235.
458. Ibid, loc. cit., p. 234.
459. Peltzer, F., El silencio, pp. 244/ 245.
460. Ibid, p. 246.
461. Ibid, p. 41.
462. Péguy, Charles, Palabras cristianas, Salamanca, Sígueme, 1982, p. 43.
463. En Señales, ob. cit., Buenos Aires, noviembre- diciembre 1960, número 126/ 127, año XII, p. 10.
464. Peltzer, F., El silencio, p. 38.
465. Ibid, p. 39.
466. Ibid, p. 66.
467. Ibid, loc. cit., p. 244.
468. Ibid, loc. cit., p. 245.
469. Ibid, p. 244.
470. Ibid, p. 247.
471. Lagerkvist, P., ob. cit., p. 430.
472. Peltzer, F., El silencio, p. 227.
473. Ibid, p. 38.
474. Ibid, p. 245.
475. Ibid, p. 39.
476. Peltzer, F., Fronteras, "Las arcas", p. 41.
477. Ibid, "El Filisteo", p. 62.
478. Peltzer, F., Un país y otro país, p. 105.
479. Ibid, p. 106.
480. Peltzer, F., Los oficios, p. 47.
481. Peltzer, F., El cementerio del tiempo, p. 140.
482. Peltzer, F., Los oficios, p. 75.
483. Ibid, p. 43.

484. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 65.
485. Peltzer, F., La mi muerte, p. 40.
486. Peltzer, F., La noche, p. 52.
487. Peltzer, F., La razón del topo, pp. 80/ 81.
488. Peltzer, F., La sed con que te llevo, pp. 75/ 76.
489. Peltzer, F., La mi muerte, p. 40.
490. Ibid, p. 89.
491. Peltzer, F., Fronteras, "El Filisteo", p. 62.
492. Ibid, p. 63.
493. Ibid, p. 66.
494. Ibid, p. 70.
495. Peltzer, F., La razón del topo, loc. cit., p. 206.
496. Peltzer, F., Poesía secreta, Buenos Aires, Botella al mar, 1981, p. 83.
497. Peltzer, F., Fronteras, "Las arcas", p. 41.
498. Peltzer, F., "Unamuno en tres novelas", ob. cit., p. 544.
499. Peltzer, F., La sed con que te llevo, loc. cit., p. 29.
500. Peltzer, F., La razón del topo, p. 273.
501. Ibid, p. 274.
502. Ibid, p. 275.
503. Ibid, loc. cit., p. 81.
504. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 267.
505. Peltzer, F., El silencio, loc. cit., p. 11.
506. Ibid, p. 12.
507. Ibid, p. 251.
508. Peltzer, F., La mi muerte, pp. 40/ 41.
509. Peltzer, F., El silencio, p. 18.
510. Ibid, p. 36.
511. Ibid, p. 38.
512. Peltzer, F., Fronteras, "Las arcas", p. 38.
513. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 65.
514. Peltzer, F., La razón del topo, loc. cit., p. 206.
515. Peltzer, F., El silencio, pp. 242/ 243.
516. Peltzer, F., Fronteras, "El Filisteo", p. 64.
517. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 29.
518. Peltzer, F., La razón del topo, loc. cit., p. 35.
519. Peltzer, F., La mi muerte, p. 86.
520. Peltzer, F., El silencio, p. 243.
521. Ibid, p. 243.
522. Ibid, p. 246.
523. Peltzer, F., Fronteras, "Las arcas", p. 32.
524. Ibid, p. 39.
525. Ibid, p. 40.
526. Ibid, p. 41.
527. Ibid, pp. 52/53.
528. Ibid, "El Filisteo", p. 56.
529. Ibid, loc. cit., p. 65.

530. Ibid, p. 68.
531. Ibid, p. 70/71.
532. Peltzer, F., El silencio, p. 27.
533. Ibid, p. 43.
534. Ibid, p. 17.
535. Ibid, p. 18.
536. Ibid, p. 34.
537. Ibid, p. 35.
538. Ibid, p. 36.
539. Ibid, p. 34.
540. Ibid, p. 35.
541. Ibid, pp. 35/ 36.
542. Ibid, loc. cit., p. 37.
543. Ibid, p. 38.
544. Ibid, loc. cit., pp. 40/ 41.
545. Ibid, p. 40.
546. Ibid, p. 42.
547. Peltzer, F., Compartida, p. 74.
548. Ibid, p. 24.
549. Ibid, p. 181.
550. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 287.
551. Peltzer, F., La mi muerte, p. 62.
552. Peltzer, F., Poesía secreta, p. 84.
553. Peltzer, F., Poesía secreta, loc. cit., pp. 82/ 83.
554. Peltzer, F., La razón del topo, p. 87.
555. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 32.
556. Ibid, p. 34.
557. Ibid, p. 126.
558. Ibid, p. 130.
559. Ibid, p. 133.
560. Ibid, p. 169.
561. Ibid, p. 199.
562. Ibid, p. 199.
563. Ibid, p. 199.
564. Peltzer, F., Compartida, p. 240.
565. Ibid, p. 142.
566. Ibid, p. 135.
567. Ibid, p. 112.
568. Ibid, p. 148.
569. Ibid, p. 149.
570. Ibid, p. 148.
571. Ibid, p. 149.
572. Peltzer, F., El silencio, p. 129.
573. Ibid, loc. cit., p. 130.
574. Ibid, p. 139.
575. Ibid, p. 147.

- 576. Ibid, p. 148.
- 577. Ibid, p. 128.
- 578. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 232.
- 579. Ibid, p. 233.
- 580. Ibid, p. 232.
- 581. Ibid, p. 235.
- 582. Ibid, p. 234.
- 583. Ibid, p. 234.
- 584. Ibid, p. 235.
- 585. Ibid, p. 233.
- 586. Peltzer, F., El silencio, p. 18.
- 587. Ibid, p. 19.
- 588. Ibid, p. 40.
- 589. Ibid, p. 27.
- 590. Ibid, p. 37.
- 591. Ibid, p. 59.
- 592. Peltzer, F., Fronteras, "Las arcas", p. 33.
- 593. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 53.
- 594. Ibid, p. 32.
- 595. Peltzer, F., La mi muerte, p. 60.
- 596. Peltzer, F., Compartida, p. 149.
- 597. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 50.
- 598. Génesis, 1, 3 y 4.
- 599. Ibid, 1, 10.
- 600. Mateo, 19, 26.
- 601. Marcos, 10, 21.
- 602. Juan, 1, 42.
- 603. Peltzer, F., El silencio, p. 37.
- 604. "Es que quiero sacar/ de ti tu mejor tú./ Ese que no te viste y que yo veo,/ nadador por tu fondo, preciosísimo." Salinas, Pedro, Poemas escogidos, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953, p. 73.
- 605. Ver en Baltasar, H. U. von, La esencia de la verdad, capítulo II: La verdad como libertad. Punto B: La libertad del sujeto, pp. 111/ 125 (especialmente pp. 119/ 123) y Salinas, Pedro, ob. cit., p. 59.
- 606. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 135.
- 607. Ibid, p. 136.
- 608. Ibid, p. 136.
- 609. Ibid, p. 138.
- 610. Ibid, p. 250.
- 611. Ibid, p. 230.
- 612. Ibid, p. 165.
- 613. Ibid, p. 168.
- 614. Ibid, p. 169.
- 615. Ibid, p. 166.
- 616. Ibid, p. 170.
- 617. Ibid, p. 248.



618. Ibid, p. 272.
619. Ibid, p. 248.
620. Peltzer, F., Los poemas del niño, Buenos Aires, Agón, 1991, p. 43.
621. Peltzer, Federico, Tierra de nadie, p. 15.
622. Ibid, p. 102.
623. Ibid, p. 152.
624. Peltzer, F., Compartida, p. 137.
625. Ibid, p. 173.
626. Ibid, p. 176.
627. Ibid, p. 185.
628. Peltzer, F., La razón del topo, p. 150.
629. Ibid, p. 174.
630. Ibid, p. 299.
631. Loubet, Jorgelina, Presentación de La vuelta de la esquina, 13 de abril de 1986, inédito, p. s/n.
632. Fuentes, P. M., Convivencia presentida, Revista Estudios, Buenos Aires, número 522, marzo/ abril 1961.
633. Peltzer, F. Compartida, p. 108 y La noche, p. 41.
634. Peltzer, F., La noche, p. 108.
635. Peltzer, F., La razón del topo, p. 75.
636. Peltzer, F., El mar que tanto sabe de las piedras, "El nadador", p. 48.
637. Peltzer, F., La razón del topo, p. 83.
638. Peltzer, F., La noche, loc. cit., p. 107.
639. Peltzer, F., Compartida, p. 104.
640. Peltzer, F., La razón del topo, pp. 36/ 37.
641. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, loc. cit., p. 232.
642. Peltzer, F., Compartida, p. 125.
643. Peltzer, F., La razón del topo, p. 29.
644. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 35.
645. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 49.
646. Peltzer, F., Compartida, p. 240.
647. Peltzer, F., La noche, p. 151.
648. Peltzer, F., La razón del topo, p. 289.
649. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 183.
650. Peltzer, F., El amor creación en la novela, p. 9.
651. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 37.
652. Ibid, p. 26.
653. Peltzer, F., Compartida, p. 27.
654. Ibid, p. 158.
655. Ibid, p. 229.
656. Peltzer, F., Con muerte y con niños, p. 86.
657. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 68.

- 658. Peltzer, F., La noche, p. 149.
- 659. Peltzer, F., El amor creación en la novela, p. 10.
- 660. Peltzer, F., La noche, p. 105.
- 661. Ibid, p. 127.
- 662. Ibid, p. 150.
- 663. Peltzer, F., La mi muerte, p. 56.
- 664. Ibid, p. 76.
- 665. Ibid, p. 87.
- 666. Peltzer, F., La razón del topo, loc. cit., p. 251.
- 667. Ibid, p. 108.
- 668. Ibid, p. 142.
- 669. Ibid, p. 242.
- 670. Peltzer, F., El silencio, p. 108.
- 671. Ibid, p. 112.
- 672. Peltzer, F., Un país y otro país, p. 69.
- 673. Ibid, p. 129.
- 674. Ibid, p. 129.
- 675. Ibid, p. 183.
- 676. Peltzer, F., Poesía secreta, p. 34.
- 677. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 190.
- 678. Peltzer, F., El cementerio del tiempo, p. 78.
- 679. Peltzer, F., El mar que tanto sabe de las piedras, "El mar que tanto sabe de las piedras", p. 90.
- 680. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 130.
- 681. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 24.
- 682. Peltzer, F., La mi muerte, p. 26.
- 683. Peltzer, F., La noche, p. 123.
- 684. Ibid, p. 140.
- 685. Peltzer, F., Con muerte y con niños, pp. 17, 22, 23.
- 686. Peltzer, F., Compartida, p. 87.
- 687. Ibid, p. 44.
- 688. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 37.
- 689. Ibid, p. 139.
- 690. Peltzer, F., Con muerte y con niños, p. 73.
- 691. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 147.
- 692. Peltzer, F., Los oficios, p. 9.
- 693. Ibid, p. 82.
- 694. Peltzer, F., El cementerio del tiempo, p. 151.
- 695. Peltzer, F., Los oficios, p. 76.
- 696. Labanca, Cecilia, Carta a F. Peltzer, inédita, [s/f].
- 697. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 114.
- 698. Ibid, p. 147.
- 699. Peltzer, F., Compartida, p. 105.
- 700. Ibid, p. 107.
- 701. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 72.
- 702. Peltzer, F., La noche. p. 79.

- 703. Ibid, p. 138.
- 704. Peltzer, F., La razón del topo, p. 45.
- 705. Ibid, p. 97.
- 706. Ibid, p. 116.
- 707. Ibid, p. 140.
- 708. Ibid, p. 240.
- 709. Ibid, p. 132.
- 710. Peltzer, F., El silencio, p. 86.
- 711. Ibid, p. 163.
- 712. Ibid, p. 128.
- 713. Ibid, p. 183.
- 714. Peltzer, F., Poesía secreta, p. 22.
- 715. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 70.
- 716. Ibid, p. 100.
- 717. Ibid, p. 153.
- 718. Peltzer, F., La noche, p. 104.
- 719. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 177.
- 720. Peltzer, F., Compartida, loc. cit., p. 158.
- 721. Ibid, p. 125.
- 722. Ibid, p. 231.
- 723. Peltzer, F., Con muerte y con niños, p. 77.
- 724. Ibid, p. 94.
- 725. Ibid, p. 157.
- 726. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 72.
- 727. Peltzer, F., La noche, p. 35.
- 728. Ibid, p. 93.
- 729. Ibid, p. 29.
- 730. Ibid, p. 40.
- 731. Peltzer, F., La mi muerte, p. 63.
- 732. Ibid, p. 65.
- 733. Peltzer, F., La razón del topo, p. 265.
- 734. Ibid, p. 246.
- 735. Peltzer, F., El silencio, p. 43.
- 736. Ibid, p. 177.
- 737. Ibid, p. 224.
- 738. Peltzer, F., Poesía secreta, p. 12.
- 739. Ibid, p. 16.
- 740. Ibid, p. 23.
- 741. Ibid, p. 45.
- 742. Ibid, p. 52.
- 743. Ibid, p. 59.
- 744. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 132.
- 745. Ibid, pp. 174/ 175.
- 746. Ibid, p. 207.
- 747. Ibid, p. 249.
- 748. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 165.

- 749. Ibid, p. 183.
- 750. Ibid, loc. cit., p. 169.
- 751. Ibid, p. 193.
- 752. Ibid, p. 194.
- 753. Peltzer, F., Con muerte y con niños, p. 84.
- 754. Ibid, p. 146.
- 755. Ibid, p. 66.
- 756. Peltzer, F., Compartida, p. 43.
- 757. Ibid, p. 37.
- 758. Ibid, p. 89.
- 759. Ibid, loc. cit., p. 105.
- 760. Ibid, p. 27.
- 761. Ibid, p. 114.
- 762. Ibid, p. 30.
- 763. Ibid, p. 215.
- 764. Peltzer, F., La noche, p. 65.
- 765. Ibid, p. 108.
- 766. Ibid, p. 24.
- 767. Ibid, p. 35.
- 768. Ibid, p. 62.
- 769. Ibid, p. 81.
- 770. Ibid, p. 112.
- 771. Peltzer, F., La razón del topo, p. 130.
- 772. Ibid, p. 17.
- 773. Ibid, loc. cit., p. 45.
- 774. Ibid, p. 99.
- 775. Ibid, p. 251.
- 776. Ibid, p. 257.
- 777. Ibid, p. 265.
- 778. Ibid, p. 266.
- 779. Ibid, p. 158.
- 780. Ibid, p. 186.
- 781. Ibid, p. 253.
- 782. Ibid, pp. 253/ 254.
- 783. Ibid, p. 159.
- 784. Ibid, p. 162.
- 785. Ibid, p. 79.
- 786. Ibid, p. 116.
- 787. Ibid, p. 149.
- 788. Ibid, p. 172.
- 789. Ibid, p. 214.
- 790. Ibid, p. 215.
- 791. Ibid, p. 235.
- 792. Ibid, p. 239.
- 793. Ibid, p. 243.
- 794. Ibid, p. 244.

795. Ibid, loc. cit., p. 246.
796. Ibid, p. 270.
797. Ibid, p. 272.
798. Ibid, p. 68.
799. Ibid, p. 128.
800. Ibid, p. 77.
801. Ibid, p. 251.
802. Ibid, p. 283.
803. Ibid, p. 109.
804. Ibid, p. 117.
805. Ibid, p. 153.
806. Ibid, p. 181.
807. Ibid, p. 188.
808. Ibid, pp. 192/193.
809. Ibid, p. 236.
810. Ibid, p. 249.
811. Ibid, p. 276.
812. Ibid, p. 283.
813. Peltzer, F., El silencio, p. 163.
814. Ibid, p. 183.
815. Ibid, p. 185.
816. Ibid, p. 228.
817. Peltzer, F., Un país y otro país, p. 120.
818. Ibid, p. 203.
819. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 70.
820. Ibid, p. 132.
821. Ibid, p. 299.
822. Ibid, p. 116.
823. Ibid, p. 118.
824. Ibid, p. 207.
825. Ibid, p. 288.
826. Peltzer, F., El cementerio del tiempo, p. 57.
827. Peltzer, F., La mi muerte, p. 39.
828. Peltzer, F., Los oficios, p. 47.
829. Maas, W., "Descendió a los infiernos", en *Communio*, Madrid, Encuentro, Año 3, I/ 81, p. 70.
830. Ibid, p. 81.
831. Balthasar, H. U. von, *Misterium Salutis*, Madrid, Cristiandad, 1968, T. III/2, p. 741.
832. Andrés, A., "Qué ocurriría en el mundo si nadie quisiera descender a los infiernos", en *Communio*, Madrid, Encuentro, Año 3, I/ 81, p. 12.
833. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 120.
834. Peltzer, F., Compartida, loc. cit., p. 241.
835. Ibid, p. 240.
836. "Tres formas de soledad en tres novelas argentinas", en *Señales*, Buenos Aires, mayo-junio 1961, número 130, año XII, p. 9.

- 837. Peltzer, F., La noche, p. 122.
- 838. Ibid, p. 135.
- 839. Ibid, p. 19
- 840. Peltzer, F., La razón del topo, p. 171.
- 841. Ibid, p. 167.
- 842. Ibid, p. 246.
- 843. Ibid, p. 265.
- 844. Maas, W., "Descendió a los infiernos", ob. cit., p. 78.
- 845. Andrés, A., "Qué ocurriría...", ob. cit., p. 11.
- 846. Peltzer, F., La razón del topo, p. 202.
- 847. Ibid, p. 283.
- 848. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 95.
- 849. Ibid, p. 91.
- 850. Ibid, p. 233.
- 851. Ibid, p. 235.
- 852. Ibid, p. 232.
- 853. Ibid, p. 50.
- 854. Ibid, p. 112.
- 855. Ibid, p. 160.
- 856. Peltzer, F., La razón del topo, p. 169.
- 857. Peltzer, F., La noche, p. 39.
- 858. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 94.
- 859. Peltzer, F., La razón del topo, p. 141.
- 860. Ibid, p. 195.
- 861. Ibid, p. 215.
- 862. Ibid, loc. cit., p. 272.
- 863. Ibid, p. 277.
- 864. Ibid, p. 283.
- 865. Peltzer, F., Con muerte y con niños, p. 21.
- 866. Ibid, p. 86.
- 867. Peltzer, F., El silencio, p. 86.
- 868. Ibid, loc. cit., p. 58.
- 869. Ibid, p. 51.
- 870. Peltzer, F., Un país y otro país, p. 180.
- 871. Ibid, p. 227.
- 872. Ibid, p. 231.
- 873. Peltzer, F., El cementerio del tiempo, p. 63.
- 874. Peltzer, F., La mi muerte, loc. cit., p. 87.
- 875. Peltzer, F., Poesía secreta, p. 34.
- 876. Peltzer, F., Los oficios, pp. 75/ 76.
- 877. Peltzer, F., Los poemas del niño, p. 47.
- 878. Maas, W., "Descendió a los infiernos", ob. cit., p. 73.
- 879. Peltzer, F., El mar que tanto sabe de las piedras, "El nadador", p. 51.
- 880. Peltzer, F., Poesía secreta, p. 10.
- 881. Ibid, p. 10.
- 882. Ibid, p. 10.

883. Balthasar, H. U. von, Gloria, Madrid, Encuentro, 1989, tomo VII, p. 119.
884. Balthasar, H. U. von, El problema de Dios en el hombre actual, ob. cit., (Homilía para el Sábado Santo, Pseudo-Epifanio), p. 269.
885. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 137.
886. Peltzer, F., Compartida, p. 209.
887. Ibid, p. 210.
888. Ibid, p. 210.
889. Peltzer, F., La razón del topo, loc. cit., p. 206.
890. Ibid, p. 206.
891. Peltzer, F., El silencio, p. 144.
892. Ibid, p. 214.
893. Peltzer, F., Poesía secreta, loc. cit., pp. 82/ 83.
894. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 90.
895. Ibid, p. 175.
896. Ibid, p. 112.
897. Ibid, p. 206.
898. Peltzer, F., Los oficios, p. 46.
899. Ibid, p. 47.
900. Peltzer, F., El mar que tanto sabe de las piedras, "El nadador", p. 48.
901. Ibid, loc. cit., p. 55.
902. Balthasar, H. U. von, El problema de Dios en el hombre actual, ob. cit., p. 255.
903. Ibid, p. 255.
904. Peltzer, F., Compartida, p. 241.
905. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, loc. cit, p. 267.
906. Creo importante reiterar aquí que la presente investigación se refiere a un autor cuya producción literaria sigue en marcha y cuya obra inédita a la fecha de finalización de este trabajo suma más que el cincuenta por ciento de la publicada. La criatura única de Peltzer no ha cerrado su ciclo. Por tanto, la validez de estas afirmaciones, (de tenerla) se circunscribe a lo que el autor lleva publicado a la fecha.
907. Balthasar, H. U. von, Teología del descenso a los infiernos, ob. cit., p. 13.
908. Peltzer, F., Tierra de nadie, pp. 57/ 58.
909. Ibid, p. 24.
910. Ibid, p. 15.
911. Ibid, p. 190.
912. Ibid, p. 66.
913. Ibid, p. 117.
914. Ibid, pp. 50/ 51.
915. Ibid, p. 191.
916. Ibid, p. 191.
917. Ibid, p. 186.
918. Ibid, p. 189.
919. Ibid, p. 192.
920. Ibid, loc. cit., p. 194.

- 921. Balthasar, H. U. von, El problema de Dios en el hombre actual, ob. cit., p. 252.
- 922. Peltzer, F., Compartida, pp. 84/ 85.
- 923. Ibid, p. 111.
- 924. Ibid, p. 142.
- 925. Ibid, p. 148.
- 926. Ibid, loc. cit., p. 149.
- 927. Ibid, p. 130.
- 928. Ibid, p. 163.
- 929. Ibid, p. 171.
- 930. Ibid, p. 191/ 192.
- 931. Ibid, p. 160.
- 932. Ibid, p. 163.
- 933. Peltzer, F., La noche, p. 147.
- 934. Ibid, p. 36.
- 935. Ibid, p. 40.
- 936. Ibid, p. 41.
- 937. Ibid, p. 63.
- 938. Ibid, p. 128.
- 939. Ibid, pp. 68/ 69.
- 940. Ibid, p. 151.
- 941. Ibid, p. 151.
- 942. Peltzer, F., La razón del topo, p. 13.
- 943. Ibid, p. 86.
- 944. Ibid, p. 87.
- 945. Ibid, p. 91.
- 946. Ibid, p. 129.
- 947. Ibid, pp. 169/ 170.
- 948. Andrés, A., "Qué ocurriría en el mundo...", ob. cit., p. 12.
- 949. Peltzer, F., La razón del topo, p. 200.
- 950. Ibid, p. 214.
- 951. Ibid, p. 219.
- 952. Ibid, p. 235.
- 953. Ibid, p. 276.
- 954. Ibid, p. 293.
- 955. Ibid, p. 289.
- 956. Ibid, p. 299.
- 957. Maas, W., "El misterio del Sábado Santo", ob. cit., pp. 1/ 2.
- 958. Peltzer, F., La razón del topo, p. 296.
- 959. Andrés, A., "Qué ocurriría en el mundo...", ob. cit., p. 26.
- 960. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 10.
- 961. Ibid, p. 16.
- 962. Ibid, p. 24.
- 963. Ibid, p. 26.
- 964. Ibid, p. 241.
- 965. Ibid, p. 243.



966. Ibid, p. 90.
967. Ibid, p. 120.
968. Ibid, p. 200.
969. Ibid, p. 277.
970. Ibid, p. 291.
971. Ibid, p. 292.
972. Ibid, p. 134.
973. Ibid, p. 48.
974. Ibid, p. 97.
975. Ibid, p. 266.
976. Ibid, p. 298.
977. Ibid, p. 113.
978. Ibid, p. 47.
979. Ibid, p. 166.
980. Ibid, p. 105.
981. Ibid, p. 181.
982. Ibid, p. 182.
983. Ibid, p. 137.
984. Ibid, pp. 48, 49, 246 y 249.
985. Ibid, pp. 80/ 81.
986. Ibid, p. 264.
987. Ibid, p. 267.
988. Ibid, p. 170.
989. Ibid, p. 190.
990. Ibid, p. 11.
991. Ibid, p. 170.
992. Ibid, p. 248.
993. Ibid, p. 182.
994. Ibid, p. 166.
995. Ibid, p. 46.
996. Ibid, pp. 170/ 181.
997. Ibid, p. 47.
998. Ibid, p. 50.
999. Ibid, p. 75.
1000. Ibid, p. 168.
1001. Ibid, p. 244.
1002. Ibid, loc. cit., p. 267.
1003. Ibid, p. 99.
1004. Ibid, p. 103.
1005. Ibid, p. 145.
1006. Ibid, p. 101.
1007. Ibid, p. 76.
1008. Ibid, p. 88.
1009. Ibid, p. 134.
1010. Ibid, pp. 179/ 180.
1011. Ibid, p. 182.

1012. Ibid, p. 206.
1013. Ibid, pp. 282/ 283.
1014. Ibid, p. 81.
1015. Ibid, p. 113.
1016. Ibid, p. 176.
1017. Ibid, p. 184.
1018. Ibid, p. 271.
1019. Ibid, p. 294.
1020. Ibid, p. 298.
1021. Ibid, p. 259.
1022. Ibid, p. 260.
1023. Ibid, p. 261.
1024. Ibid, p. 260.
1025. Ibid, p. 198.
1026. Ibid, p. 288.
1027. Ibid, loc. cit., p. 188.
1028. Ibid, p. 171.
1029. Ibid, p. 271.
1030. Ibid, p. 298.
1031. Peltzer, F., Los oficios, p. 63.
1032. Ibid, p. 73.
1033. Ibid, pp. 85/ 86.
1034. Andrés, A., "Qué ocurriría en el mundo...", ob. cit., p. 17.
1035. Peltzer, F., El silencio, p. 49.
1036. Ibid, p. 75.
1037. Ibid, p. 53.
1038. Ibid, p. 47.
1039. Ibid, p. 79.
1040. Ibid, p. 79.
1041. Ibid, p. 54.
1042. Ibid, p. 58.
1043. Ibid, p. 78.
1044. Ibid, p. 79.
1045. Ibid, loc. cit., p. 68.
1046. Ibid, p. 78.
1047. Ibid, p. 161.
1048. Ibid, p. 162.
1049. Ibid, p. 165.
1050. Ibid, p. 164.
1051. Ibid, p. 167.
1052. Ibid, p. 167.
1053. Ibid, p. 167.
1054. Ibid, p. 169.
1055. Ibid, p. 172.
1056. Ibid, p. 172.
1057. Ibid, p. 172.

1058. Ibid, pp. 171/ 172.
1059. Ibid, p. 161.
1060. Ibid, p. 159.
1061. Ibid, p. 163.
1062. Ibid, p. 166.
1063. Ibid, p. 161.
1064. Ibid, p. 169.
1065. Ibid, p. 164.
1066. Ibid, p. 166.
1067. Ibid, p. 166.
1068. Ibid, p. 167.
1069. Ibid, p. 160.
1070. Peltzer, F., *Un país y otro país*, p. 177.
1071. Ibid, p. 176.
1072. Ibid, p. 178.
1073. Ibid, p. 179.
1074. En *La vuelta de la esquina*, la narración del suicidio del padre de Elsa parece la continuación de esta historia: "Alguien lo vio caminando por el borde de la escollera [...] solo, a pesar del viento, las olas que rompían y lo mojaban; [...] lo había visto saltar, casi en la punta de la escollera, donde el mar era profundo." p. 62.
1075. Ibid, pp. 181/ 182.
1076. Ver: Anderson Imbert, E., *Teoría y técnica del cuento*, ob. cit., p. 220.
1077. Peltzer, F., *Fronteras*, "El Filisteo", p. 80.
1078. Ibid, p. 56.
1079. Ibid, p. 67.
1080. Ibid, p. 73.
1081. Ibid, p. 73.
1082. Ibid, p. 73.
1083. Ibid, p. 74.
1084. Ibid, p. 80.
1085. Peltzer, F., *El cementerio del tiempo*, p. 103.
1086. Ibid, p. 103.
1087. Ibid, p. 105.
1088. Ibid, p. 106.
1089. Ibid, p. 106.
1090. Ibid, p. 107.
1091. Peltzer, F., *Tierra de nadie*, p. 41.
1092. Ibid, loc. cit., p. 141.
1093. Ibid, p. 166.
1094. Ibid, p. 194.
1095. Ibid, loc. cit., p. 199.
1096. Peltzer, F., *Compartida*, p. 17.
1097. Ibid, p. 17.
1098. Ibid, p. 93.
1099. Ibid, p. 15.

- 1100. Ibid, p. 25.
- 1101. Ibid, p. 15.
- 1102. Ibid, p. 84.
- 1103. Ibid, p. 114.
- 1104. Ibid, p. 211.
- 1105. Peltzer, F., La noche, p. 25.
- 1106. Ibid, p. 128.
- 1107. Ibid, p. 12.
- 1108. Ibid, p. 58.
- 1109. Ibid, p. 70.
- 1110. Ibid, p. 86.
- 1111. Ibid, p. 51.
- 1112. Ibid, p. 63.
- 1113. Ibid, p. 117.
- 1114. Ibid, p. 120.
- 1115. Ibid, p. 138.
- 1116. Ibid, p. 152.
- 1117. Ibid, p. 153.
- 1118. Peltzer, F., La razón del topo, p. 11.
- 1119. Ibid, pp. 114/ 115.
- 1120. Ibid, p. 132.
- 1121. Ibid, p. 233.
- 1122. Ibid, p. 248.
- 1123. Ibid, p. 14.
- 1124. Ibid, p. 86.
- 1125. Ibid, p. 101.
- 1126. Ibid, pp. 122/ 123.
- 1127. Ibid, p. 169.
- 1128. Ibid, p. 199/ 200.
- 1129. Ibid, p. 217.
- 1130. Ibid, p. 220/ 221.
- 1131. Ibid, p. 223.
- 1132. Ibid, p. 268.
- 1133. Ibid, p. 223.
- 1134. Ibid, p. 223.
- 1135. Ibid, p. 223.
- 1136. Ibid, p. 226.
- 1137. Ibid, p. 278.
- 1138. Ibid, p. 80.
- 1139. Ibid, p. 283.
- 1140. Ibid, p. 283.
- 1141. Puente, G. S., Voces en "La vuelta de la esquina" de Federico Peltzer, 1986, p. 9, inédito.
- 1142. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 50.
- 1143. Ibid, p. 56.
- 1144. Ibid, p. 272.

- 1145. Ibid, p. 51.
- 1146. Ibid, p. 114.
- 1147. Ibid, p. 59.
- 1148. Ibid, p. 274.
- 1149. Ibid, p. 88.
- 1150. Ibid, p. 163.
- 1151. Ibid, p. 253.
- 1152. Ibid, p. 285.
- 1153. Ibid, p. 111.
- 1154. Ibid, p. 134.
- 1155. Ibid, p. 112.
- 1156. Ibid, p. 141.
- 1157. Ibid, p. 175.
- 1158. Ibid, loc. cit., p. 188.
- 1159. Ibid, p. 182.
- 1160. Ibid, p. 231.
- 1161. Ibid, p. 234.
- 1162. Peltzer, F., El mar que tanto sabe de las piedras, "Scheherazada", p. 196.
- 1163. Ibid, p. 197.
- 1164. Ibid, p. 197.
- 1165. Dice al respecto Maas: "Por tanto, si y en tanto que por una parte abandono de Dios y de los hombres, ausencia de relación, son el resumen de sheol, y por otra parte el sheol está presente en medio de esta vida, entonces puede darse la igualdad descenso=abandono, abandono= descenso. Ambos son conceptos casi intercambiables, si no se quiere dejar de atender a determinados matices y desplazamientos de acento en cualesquiera usos. El concepto de sheol, que en principio parecía míticamente lejano, obtiene así relevancia y actualidad antropológica en el concepto existencial de abandono. El sheol resulta vivo en en el fenómeno experimentable del abandono en el más amplio sentido. Ya hemos dicho al comienzo que este fenómeno se encuentra también presente en la moderna literatura." "Descendió a los infiernos", ob. cit., p. 74.
- 1166. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 57.
- 1167. Exceptúo de esta consideración el ensayo El amor creación en la novela por razones de género literario.
- 1168. Peltzer, F., Compartida, p. 231.
- 1169. Ibid, p. 227.
- 1170. Peltzer, F., El silencio, p. 166.
- 1171. Peltzer, F., Poesía secreta, p. 21.
- 1172. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 52.
- 1173. Peltzer, F., Poesía secreta, p. 38.
- 1174. Peltzer, F., La mi muerte, p. 25.
- 1175. Peltzer, F., El mar que tanto sabe de las piedras, p. 110.
- 1176. Peltzer, F., Compartida, loc. cit., p. 206.
- 1177. Peltzer, F., La sed con que te llevo, loc. cit., p. 41.
- 1178. Ibid, p. 42.
- 1179. Peltzer, F., La noche, pp. 142/ 143.

1180. Peltzer, F., Un país y otro país, loc. cit., p. 183.
1181. Peltzer, F., Poesía secreta, p. 44.
1182. Ibid, p. 46.
1183. Ibid, p. 55.
1184. Peltzer, F., Los oficios, p. 31.
1185. Ibid, p. 36.
1186. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 124.
1187. Peltzer, F., Con muerte y con niños, p. 100.
1188. Peltzer, F., La mi muerte, p. 45.
1189. Peltzer, F., El silencio, p. 105.
1190. Ibid, p. 166.
1191. Peltzer, F., Un país y otro país, p. 131.
1192. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 85.
1193. Peltzer, F., El mar que tanto sabe de las piedras, "El mar que tanto sabe de las piedras", p. 84.
1194. Peltzer, F., La mi muerte, p. 45.
1195. Peltzer, F., La razón del topo, p. 245.
1196. Peltzer, F., La mi muerte, pp. 35/ 36.
1197. Peltzer, F., Un país y otro país, p. 131.
1198. Peltzer, F., Poesía secreta, p. 44.
1199. Peltzer, F., El cementerio del tiempo, pp. 148/ 149.
1200. Peltzer, F., La razón del topo, p. 183.
1201. Peltzer, F., Poesía secreta, p. 55.
1202. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 212.
1203. Peltzer, F., Los oficios, p. 29.
1204. Peltzer, F., El mar que tanto sabe de las piedras, "El nadador", p. 52.
1205. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 28.
1206. Peltzer, F., Poesía secreta, p. 9.
1207. Ibid, p. 15.
1208. Peltzer, F., El mar que tanto sabe de las piedras, "El nadador", p. 11.
1209. Peltzer, F., Tierra de nadie, loc. cit., p. 189.
1210. Ibid, loc. cit., p. 199.
1211. Peltzer, F., Poesía secreta, p. 9.
1212. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, loc. cit., pp. 133/ 134.
1213. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 124.
1214. Peltzer, F., Compartida, p. 37.
1215. Ibid, loc. cit., p. 206.
1216. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 21.
1217. Ibid, loc. cit., p. 116.
1218. Peltzer, F., Los oficios, p. 23.
1219. Peltzer, F., El mar que tanto sabe de las piedras, "Scheherazada", p. 170.
1220. Peltzer, F., La sed con que te llevo, p. 22.
1221. Peltzer, F., La razón del topo, p. 257.
1222. Peltzer, F., Compartida, p. 106.
1223. Peltzer, F., La razón del topo, p. 105.
1224. Ibid, p. 134.

1225. Ibid, p. 166.
1226. Ibid, p. 194.
1227. Peltzer, F., El mar que tanto sabe de las piedras, "El nadador", p. 51.
1228. Peltzer, F., La noche, loc. cit., p. 107.
1229. Peltzer, F., La razón del topo, p. 171.
1230. Peltzer, F., Tierra de nadie, p. 135.
1231. Peltzer, F., Compartida, p. 125.
1232. Ibid, p. 137.
1233. Ibid, p. 233.
1234. Peltzer, F., La noche, p. 129.
1235. Peltzer, F., La razón del topo, p. 118.
1236. Ibid, p. 252.
1237. Ibid, p. 269.
1238. Peltzer, F., El silencio, p. 203.
1239. Peltzer, F., Un país y otro país, p. 209.
1240. Peltzer, F., Poesía secreta, p. 34.
1241. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 61.
1242. Ibid, p. 239.
1243. Ibid, p. 278.
1244. Ibid, loc. cit., p. 279.
1245. Peltzer, F., Los poemas del niño, p. 13.
1246. Peltzer, F., El mar que tanto sabe de las piedras, "El nadador", p. 37.
1247. Peltzer, F., Compartida, p. 178.
1248. Ibid, loc. cit., p. 240.
1249. Peltzer, F., El silencio, loc. cit., p. 233.
1250. Peltzer, F., La vuelta de la esquina, p. 16.
1251. Ibid, p. 25.
1252. Ibid, p. 44.
1253. Ibid, p. 84.
1254. Ibid, p. 100.
1255. Ibid, p. 110.
1256. Ibid, p. 122.
1257. Ibid, p. 139.
1258. Ibid, p. 151.
1259. Ibid, p. 173.
1260. Ibid, loc. cit., p. 182.
1261. Ibid, p. 247.
1262. Ibid, p. 295.
1263. Ibid, p. 296.
1264. Peltzer, F., La razón del topo, p. 245.
1265. Peltzer, F., Los poemas del niño, p. 47.
1266. En Boletín de la Academia Argentina de Letras, ob. cit., p. 223.
1267. Peltzer, F., La razón del topo, loc. cit., p. 274.
1268. Lagerkvist, P., Prólogo a las Obras Completas, ob. cit., loc. cit., p. 51.

1269. Peltzer, F., *La mi muerte*, loc. cit., pp. 40/ 41.
1270. Peltzer, F., *El mar que tanto sabe de las piedras*, p. 41.
1271. Ibid, p. 78.
1272. Ibid, pp. 111/ 112.
1273. Ibid, p. 195.
1274. Peltzer, F., *Poesía secreta*, p. 83.
1275. Peltzer, F., *La razón del topo*, loc. cit., p. 251.
1276. Peltzer, F., *Compartida*, loc. cit., p. 165.
1277. Peltzer, F., *La noche*, loc. cit., p. 52.
1278. Peltzer, F., "Unamuno en tres novelas", en *Estudios*, Buenos Aires, 1964, número 557, loc. cit., p. 544.
1279. Peltzer, F., *El silencio*, loc. cit., p. 21.
1280. Peltzer, F., *La sed con que te llevo*, loc. cit., p. 29.
1281. Peltzer, F., *La razón del topo*, loc. cit., p. 35.
1282. Ibid, loc. cit., p. 81.
1283. Peltzer, F., *El silencio*, loc. cit., p. 246.
1284. Peltzer, F., *El cementerio del tiempo*, p. 114.
1285. Peltzer, F., *La razón del topo*, loc. cit., p. 86.
1286. Peltzer, F., *El cementerio del tiempo*, pp. 113/ 114.
1287. Peltzer, F., "A Bariloche", en *Antología del cuento fantástico*, Cócaro N. y Serrano Redonnet, Buenos Aires, Emecé, 1976, p. 216.
1288. Peltzer, F., *Poesía secreta*, p. 81.
1289. Peltzer, F., *El mar que tanto sabe de las piedras*, p. 153.
1290. Ibid, p. 141.
1291. Ibid, p. 142.
1292. Ibid, p. 154.
1293. Peltzer, F., *El silencio*, loc. cit., pp. 40/ 41.
1294. Peltzer, F., *La mi muerte*, loc. cit., p. 62.
1295. "Panorama de la literatura argentina", en *Señales*, Buenos Aires, junio 1960, número 121, año XII, p. 11.
1296. Peltzer, F., *El mar que tanto sabe de las piedras*, pp. 23/ 24.
1297. Ibid, p. 35.
1298. Ibid, p. 79.
1299. Ibid, p. 178.
1300. Ibid, p. 155.
1301. Balthasar, H. U. von, *La esencia de la verdad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1955, p. 231.
1302. Ibid, p. 232.
1303. Peltzer, F., *El silencio y la sed*, ob.cit.
1304. Speyr, Adrienne von, *El hombre ante Dios*, Madrid, Encuentro, 1978, p. 42.
1305. Peltzer, F., *Fronteras*, "El Filisteo", loc. cit., p. 80.
1306. Peltzer, F., *El silencio y la sed*, Buenos Aires, Agón, 1994, p. 53.